…elhagen & Klasings
… Deutscher Schulausgaben.
8. Lieferung.

# Kleinere Prosaschriften

von

Johann Gottfried Herder.

I

Bielefeld und Leipzig.
Verlag von Velhagen & Klasing.

Preis gebunden 60 Pfennig.

Velhagen & Klasings

# Sammlung Deutscher Schulausgaben

unter Mitwirkung der Herren

**Dr. Beer,** Oberlehrer am Thomasgymnasium zu Leipzig; **Dr. Bötticher,** Oberlehrer am Lessing-Gymnasium zu Berlin; **Dr. R. Boxberger** † zu Stadtsulza; **Dr. Carel,** Oberlehrer an der Sophienschule zu Berlin; **Dr. Franz,** Direktor des Realgymnasiums zu Halberstadt; **Dr. Heinemann,** Oberlehrer am Königl. Gymnasium zu Leipzig; **Dr. Hubatsch,** Direktor des Realgymnasiums zu Charlottenburg; **Dr. Imelmann,** Professor am Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin; Prof. **Franz Kern,** Direktor des Köllnischen Gymnasiums zu Berlin; **Dr. Klee,** Oberlehrer am Gymnasium zu Bautzen; **Dr. Legerlotz,** Direktor des Gymnasiums zu Salzwedel; **Dr. Löschhorn,** Oberlehrer am Königl. Lehrerinnenseminar und der Augustaschule zu Berlin; **Dr. Otto Lyon,** Oberlehrer am Annen-Realgymnasium zu Dresden; **Dr. Matthias,** Direktor des Realgymnasiums zu Düsseldorf; **Dr. Michaëlis,** Oberlehrer an der Charlottenschule zu Berlin; Prof. **Dr. W. Nöldeke,** Königl. Sächs. Schulrat, Direktor a. D. der städt. höh. Mädchenschule zu Leipzig; **Dr. Noodt,** Direktor a. D. der Klosterschule St. Johannis zu Hamburg; **Dr. Palm,** Oberlehrer an der Margaretenschule zu Berlin; Prof. **Dr. Rauch,** Herzogl. Oberschulrat zu Gotha; Prof. **Dr. R. Richter,** Rektor des Kgl. Gymnasiums u. a. o. Professor an der Universität zu Leipzig; Prof. **Dr. von Sallwürk,** Großherzogl. Badischer Oberschulrat zu Karlsruhe; **G. Schöppa,** Direktor des Königl. Lehrerseminars zu Delitzsch; Prof. **Dr. Thorbecke,** Direktor der höheren Mädchenschule und Dozent an der Universität zu Heidelberg; **Dr. Violet** zu Berlin; **Dr. L. Voigt,** Oberlehrer an der öffentlichen Handelslehranstalt zu Chemnitz; Prof. **Dr. Waetzoldt,** Direktor der Königl. Elisabethschule u. a. o. Professor an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin; **Dr. Windel,** Oberlehrer am Gymnasium zu Hameln, u. v. a.

herausgegeben

von

Direktor **Dr. J. Wychgram** in Leipzig.

---

Im Anschluß an unsere beliebten französischen und englischen Schulausgaben haben wir als ein gleichartiges Unternehmen für den deutschen Unterricht die

**Sammlung deutscher Schulausgaben**

veranstaltet, durch die wir einem an unsern höheren Lehranstalten offenbar vorhandenen Bedürfnisse in größerem Umfange entgegenzukommen gedenken, als das von andern Seiten bisher geschehen ist. Unsere Absichten und Grundsätze sind folgende:

1. Es werden in möglichst rascher Folge alle im deutschen Unterrichte an den höheren Lehranstalten gelesenen Werke der Litteratur zur Ausgabe gelangen, wobei auch für die Privatlektüre ein reichlicher Stoff geboten werden wird.

2. Dem Grundsatze gemäß, daß die Schule ihren Zöglingen soviel als möglich Ganzes, Abgerundetes bieten muß, werden auch solche prosaischen Werke in größerem Zusammenhange aufgenommen, die bisher nur durch kürzere, abgerissene Proben in den Lesebüchern vermittelt wurden.

3. Den Texten ist die für die schulmäßige Behandlung erforderliche Gestalt gegeben worden. Wo aus pädagogischen oder Raumrücksichten, zumal in epischen oder prosaischen Werken, eine

# Johann Gottfried Herder.



## Kleinere Prosaschriften

ausgewählt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen

von

Dr. R. Franz.

Bielefeld und Leipzig.
Verlag von Velhagen & Klasing.

In Johann Gottfried Herder besitzen wir zwar keinen Dichter von großer schöpferischer Gestaltungskraft, aber einen Denker, der, mit klarem und feinem Verständnis für alles Große und Echte in der Dichtkunst begabt, gerade für diese nach mehr als einer Richtung hin Licht verbreitet, neue Bahnen, klare Ziele gezeigt hat. Dabei ist er durch die Fähigkeit ausgezeichnet, sich in das eigentümliche Fühlen und Wesen fremder Völker hineinzuleben. Die Geschichte der innern Entwicklung der Völker, die Geschichte des menschlichen Verstandes ist der leitende Gedanke, der immer wieder bei ihm hervortritt (vgl. S. 30. 62. 99. 129). Auf seine Anregung geht jenes Streben der heutigen Wissenschaft zurück, Sprache und Denkweise, Dichtkunst und Sitte aller Völker der Erde kennen zu lernen. Wie er so mittelbar wirkte auf die Nachwelt, so auch unmittelbar auf seine Zeitgenossen: durch ihn wurde unsere klassische Zeit von dem Geiste der Orientalen, Griechen und Engländer durchdrungen. Auf niemand aber war Herder von solchem Einfluß wie auf Goethe. Indem er diesem den Weg wies zu Homer und Shakespeare, zu Ossian und dem Volkslied, half er in ihm den großen Lyriker ausbilden wie den Dramatiker, der mit dem Götz von Berlichingen auch für das deutsche Drama eine neue Zeit heraufführte.

Jene Gedanken nun, die Herder in Straßburg dem jungen Freunde oft und eindringlich entwickelte, hat er sodann niedergelegt in den zwei Aufsätzen, mit welchen er 1773 das Heft „Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter" eröffnete, den Briefen „Über Ossian und die Lieder alter Völker" und dem Aufsatz über „Shakespeare".

Wie damals fast jedermann war auch Herder davon überzeugt, daß jene Lieder, als deren Verfasser der Herausgeber Macpherson einen schottischen Barden des 3. Jahrh., Fingals Sohn Ossian, bezeichnet hatte, alte echte Volksdichtungen seien. Schon in der Königsberger Studienzeit hatte er sie kennen gelernt und sie dann in seinen Schriften oft erwähnt. Als dann

1768 der erste Band der Übersetzung Ossians von Denis erschienen war, hatte er sich in einer Recension in der Nicolaischen Bibliothek eingehend über den neuentdeckten nordischen Sänger ausgesprochen. Auf diese Recension greift nun der 1771 geschriebene Aufsatz zurück, bezeichnet aber zum ersten Male jene Gedichte als „Lieder des Volks“ und zwar „eines ungebildeten, sinnlichen Volks“ und verbreitet sich nun — in keineswegs übersichtlicher Anordnung, in gleichsam improvisierter, aber durch ihren Schwung um so eindringlicherer Darstellung — über den Charakter dieser ganzen Gattung von Poesie. Indem Herder dabei auf die englischen Sammlungen derartiger Volkspoesieen (die Reliques von Robert Dodsley, Allan Ramsay und Thomas Percy), sowie auf gleichwertige Dichtungen anderer Völker hinweist, mahnt er zu ähnlichen Sammlungen in Deutschland, die allein den Weg zeigen könnten zu echter, ursprünglicher Poesie.

Dieser Aufforderung kam Herder einige Jahre später selbst nach durch die Veröffentlichung seiner Volkslieder (1778 und 1779). Gewissermaßen als Vorbereitung auf diese hochbedeutsame Sammlung erschien 1777 in dem von Boie herausgegebenen Deutschen Museum der Aufsatz: „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst nebst Verschiedenem, das daraus folget.“ Derselbe ist eine Umarbeitung der Vorreden zum ersten, dritten und vierten Buche der Volksliedersammlung, die Herder im J. 1774 zusammengestellt, in den Druck gegeben, dann aber wieder zurückgezogen hatte. Mit eindringlicher Anrufung des Vaterlandsgefühls (vgl. S. 35 f., 37) werden die Deutschen zu Sammlungen der alten Ritterpoesie und zu Forschungen über Sprache, Gehalt und Ursprung dieser Poesie nach Muster der stammverwandten Engländer aufgefordert; auch hier wird dabei wieder betont, welchen Vorteil von diesen Studien die deutsche Dichtkunst haben müsse.

Die Vorrede zum zweiten Buche jener Sammlung von 1774 aber beschäftigte sich mit Shakespeare, aus welchem dort ganze Monologe und Scenen aufgenommen werden sollten, so daß dieses zweite Buch gewissermaßen als Nachtrag zum Shakespeareaufsatz erscheint. Auch mit der Theorie und Technik des Dramas hatte Herder sich schon in Königsberg beschäftigt. Sodann hatte er in Riga und später in Paris eifrig das Theater besucht und sein Urteil darüber in Briefen und Aufzeichnungen abgegeben. So vorbereitet schrieb er jenen gedankenreichen Aufsatz über den großen englischen Dichter, in den er sich während des Aufenthalts in Straßburg zugleich mit Goethe (vgl. S. 62 f.) aufs neue versenkt hatte. Der Aufsatz wurde nach Herders Gewohnheit zweimal umgearbeitet, hat aber trotzdem etwas Skizzenhaftes

und Fragmentarisches behalten. Gleichwohl ist er „von epochemachender Bedeutung für die Auffassung Shakespeares wie für die Würdigung litteraturgeschichtlicher Erscheinungen überhaupt" (Haym.). Gestützt auf die grundverschiedene Entstehung des griechischen und englischen Dramas leitet er alle Eigentümlichkeiten des neueren Dichters aus des Dichters, seines Volks und seiner Zeit eigenartigem Charakter ab. Dabei betont er nachdrücklich, daß trotzdem die von Aristoteles geforderte tragische Wirkung sowie die Einheit der dramatischen Handlung erzielt sei. In diesem Punkte, ebenso auch in der Verurteilung des französischen Dramas decken sich die Herderschen Ausführungen mit denen Lessings in der Hamburger Dramaturgie, während andrerseits durch jenes Zurückgreifen auf die geschichtliche Entwicklung entschieden über Lessing hinausgegangen wird.

Ganz ähnlich wie hier hat Herder auch sonst die Resultate seines großen Vorgängers erweitert und ergänzt (vgl. die „Fragmente über die neuere deutsche Literatur" und die „Kritischen Wälder"). Vor allem bedeutsam aber sind in dieser Beziehung die „Anmerkungen über das griechische Epigramm" und die „Abhandlung über Bild, Dichtung und Fabel"; mit jenen hat er, auch hierin dem Beispiel Lessings folgend, die „Blumen aus der Anthologie" und die „Hyle kleiner griechischer Gedichte" (zuerst 1785 und 1786 in der ersten und zweiten Sammlung der Zerstreuten Blätter) begleitet, mit dieser dagegen die Gedichtsammlung „Bilder und Träume" (zuerst 1787 in der dritten Sammlung).

In jenen Anmerkungen wird weiter ausgeführt, was Herder schon 1772 in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek über Lessings Epigrammentheorie gesagt hatte. Ausgehend von einer kurzen Geschichte der Anthologie behandelt er zunächst psychologisch die Entstehung des Epigramms und gewinnt so (vgl. S. 69) eine Erklärung für dasselbe, an welche er in durchsichtiger Anordnung und klarer Darstellung den Nachweis anschließt, daß gerade die Griechen zur Ausbildung dieser Gattung besonders befähigt waren. Der zweite Teil der Anmerkungen versucht sodann auf geschichtlicher Grundlage eine genauere Begriffsbestimmung und Klassifikation. Die Empfehlung des Epigramms als eines „Vorbildes jugendlicher Übungen" aber, mit der diese Schrift schließt, hat auch wieder litterargeschichtliche Bedeutung: nicht bloß Jünglinge, auch die großen Meister, Goethe und Schiller, sind diesem Winke gefolgt.

Während nun hier Herder die Lessingsche Theorie in jeder Beziehung ergänzt und diese Frage endgültig zum Abschluß gebracht hat, giebt die andere Abhandlung keine vollständig

erschöpfende Darstellung der Theorie der Fabel. Hauptsächlich ist auch bei ihm der Zusammenhang der Tierfabel mit dem Tierepos zu wenig beachtet, auch bei ihm übersehen, daß in beiden weder die Satire noch das Lehrhafte das ursprüngliche Ziel sind. Nach diesen Richtungen hat später Jacob Grimm, der ja auch sonst vielfach Herders Anregungen weiter verfolgt hat (Märchen, Sagen, Mythologie), die Theorie vervollständigt. Dagegen hat Herder hier den Gedanken, welchen schon der Abschnitt „Äsop und Lessing" in der zweiten Auflage der zweiten Fragmentensammlung 1768 aufgestellt hatte, weiter ausgeführt, daß nämlich die Fabel „ein Quell, ein Miniaturstück der großen Dichtkunst sei". Dabei geht er zurück auf die allgemeinsten Grundlehren der Poetik, indem er darlegt, wie Bilder in unserer Seele entstehen und daraus Dichtung wird, indem wir die wirkenden Kräfte der Natur in persönliche Wesen verwandeln. Wenn nun danach „dichten" nichts ist, als eigne Empfindungen und Absichten in andere Geschöpfe übertragen, so ist die Äsopische Fabel gegeben, sobald in diesen Anschauungen ein Erfahrungssatz oder eine praktische Lehre niedergelegt wird; sie ist nichts als eine moralisierte Dichtung. Von diesem Standpunkte wird nun die Theorie der Fabel allseitig erleuchtet, Lessings Ansicht aber besonders in zwei Punkten weiter ausgebildet. Einmal betont Herder, daß die Fabel als Dichtung nicht einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besondern Fall reduciere, sondern einen besondern praktischen Satz, eine Erfahrungslehre für eine bestimmte Situation des Lebens anschaulich mache; sodann aber giebt er eine klare Bestimmung der Grenzen zwischen Fabel, Beispiel und Parabel. In dem Anhange endlich wendet er, was Aristoteles in der Poetik über den Unterschied von Geschichte und Dichtkunst gesagt hat, auf den Unterschied der Fabel und des historischen Beispiels an und schließt mit dem Nachweis, daß aus der Erklärung, die Aristoteles von der Dichtkunst überhaupt giebt, seine eignen Ausführungen über die Natur der Fabel bestätigt werden.

## I.

# Über Ossian und die Lieder alter Völker.

Auszug aus einigen Briefen.

Aus den fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst. 1773.

### 1.

Auch ich bin, wie Sie, über die Erscheinung Ossians, wie über ein unerwartetes episches Original, erfreuet. Ein Dichter wie Ossian, voll Hoheit und Unschuld in den Empfindungen, voll Scenen der Einfalt, Thätigkeit und Seligkeit des menschlichen Lebens, muß, wenn man in faece Romuli an der Wirksamkeit guter Bücher nicht ganz verzweifeln will, gewiß auf eine gute Weise wirken und allenthalben Herzen regen, die noch jetzt in der alten schottischen Hütte zu leben wünschen, und sich ihre Häuser zu solchen Hütten einweihen. — Auch Denis' Übersetzung verrät so viel Fleiß und Geschmack, einen so glücklichen Schwung der Bilder, einen so leichten Gebrauch der deutschen Sprache, daß ich sie meiner Bibliothek sogleich zugeführt habe und Deutschland zu einem Barden Glück wünsche, den der schottische Barde nur geweckt hat. Aber Sie, der vorher so halsstarrig an der Wahrheit und Authenticität des schottischen Ossians zweifelte, hören Sie jetzt mich, den Verteidiger, nicht halsstarrig zweifeln, sondern bescheiden mutmaßen, daß, trotz alles Fleißes und Geschmacks und Schwunges und Überflusses der Sprache, in dieser deutschen Übersetzung Ossian vielleicht nicht der wahre Ossian sein möchte. Wollen Sie darüber meine Gründe hören?

2.

Meine Gründe gegen den deutschen Ossian beruhen nicht, wie Sie meinen, im Eigensinn gegen den deutschen Hexameter überhaupt, denn was trauen Sie mir für Empfindung, für Ton und Harmonie der Seele zu, wenn ich z. E. den Kleistschen, den Klopstockschen Hexameter nicht fühlen sollte? Aber weil Sie doch einmal selbst darauf gekommen sind, der Klopstocksche Hexameter bei Ossian? freilich auch hinc illae lacrimae! Hätte D. die eigentliche Manier Ossians nur etwas auch mit dem inneren Ohre überlegt — Ossian, so kurz, stark, männlich, abgebrochen in Bildern und Empfindungen — Klopstocks Manier, so ausmalend, so vortrefflich, Empfindungen ganz ausströmen und, wie sie Wellen schlagen, sich legen und wiederkommen, auch die Worte, die Sprachfügungen ergießen zu lassen, welch ein Unterschied! Und was ist nun ein Ossian in Klopstocks Hexameter? in Klopstocks Manier? Fast kenne ich keine zwo verschiedenere, auch Ossian schon wirklich wie Epopäist betrachtet.

Aber das ist er nun nicht, und dies wollte ich Ihnen nur sagen. Ossians Gedichte sind Lieder, Lieder des Volks, Lieder eines ungebildeten, sinnlichen Volks, die sich so lange im Munde der väterlichen Tradition haben fortsingen können — sind sie das in unsrer schönen epischen Gestalt? haben sie's sein können? — Mein Freund, wenn ich mich zuerst gegen Ihre zweifelnde Halsstarrigkeit gegen die Ursprünglichkeit Ossians auf nichts so sehr als auf inneres Zeugnis, auf den Geist des Werkes selbst berief, der uns mit weissagender Stimme zusagte: „So etwas kann Macpherson unmöglich gedichtet haben! so was läßt sich in unserm Jahrhunderte nicht dichten!“ mit eben dem innern Zeugnis rufe ich jetzt ebenso laut: „Das läßt sich wahrhaftig nicht singen! in solchem Ton von einem wilden Bergvolke wahrhaftig nicht fortsingen und

erhalten! folglich ist's nicht Ossian, der da sang, der so lange fortgesungen wurde!" Was sagen Sie zu meinem innern Beweise?

---

3.

So eigensinnig für ihren deutschen Ossian! durch Zergliederungen und einzelne Vergleichungen es mir abzwingen zu wollen, „daß er gewiß so gut als der englische sei". In Sachen der bloßen, schnellen Empfindung, was läßt sich da nicht zergliedern? was nicht durch ein grübelndes Zerlegen herausbeweisen, was — wenigstens die vorige schnelle Empfindung gewiß nicht ist. Haben Sie es bedacht, was Sie so oft und täglich fühlen, „was die Auslassung eines, der Zusatz eines andern, die Umschreibung und Wiederholung eines dritten Worts, was nur andrer Accent, Blick, Stimme der Rede durchaus für andern Ton geben könne?" Ich will den Sinn noch immer unberührt lassen; aber Ton? Farbe? die schnelleste Empfindung von Eigenheit des Orts, des Zwecks? — Und beruht nicht auf diesen alle Schönheit eines Gedichts, aller Geist und Kraft der Rede? — Zugegeben, daß unser Ossian, als ein poetisches Werk, so gut, ja besser als der englische sei — eben weil er ein so schönes poetisches Werk ist, so ist er der alte Barde, Ossian, nicht mehr; das will ich ja nur sagen.

Nehmen Sie eins der alten Lieder, die in Shakespeare oder in den englischen Sammlungen dieser Art vorkommen, und entkleiden Sie's von allem Lyrischen des Wohlklanges, des Reims, der Wortsetzung, des dunklen Ganges der Melodie; lassen Sie ihm bloß den Sinn, so so, und auf solche und solche Weise in eine andre Sprache übertragen; ist's nicht, als wenn Sie die Noten in einer Melodie von Pergolese, oder die Lettern auf einer Blattseite umwürfen? Wo bliebe der Sinn der Seite? Wo bliebe Pergolese?

Mir fällt eben das Liedchen aus Shakespeares „Was ihr wollt“ in die Hand, bei welchem der liebesieche Herzog von hinnen scheiden will:

Süßer Tod, süßer Tod, komm,
Komm, senk' mich nieder ins kühle Grab!
Brich, o Herz, brich, o Herz fromm,
Stirb fromm der süßen Tyrannin ab!
Mein Gruftgewand schneeweiß und rein,
Legt es fertig!
Kein Bräutigam hüllte je sich drein
So fröhlich.

Blumen nicht, keine Blum' süß
Sollt ihr auf schwarzen Sarg mir streun!
Thränen nicht, kein Thränlein fließ',
Wo sanft wird ruhn mein Totenbein!
Ach, tausend, tausend Seufzer schwer —
Nein — ihr Meinen,
Legt hin mich, wo kein Liebender
Kommt weinen.

Der sollte nicht mein Freund sein, der bei diesem so einfältigen, nichtssagenden Liede, insonderheit lebendig gesungen, nichts mitfühlte! Aber übersetzen Sie es, wie schön Sie wollen, außer dem Ton des Gesanges, und sehen Sie dann, was Sie haben werden!

Sie kennen doch die süße Romanze, von der ich mich wundere, daß sie sich in den Dodsleyschen Reliques nicht findet: Heinrich und Kathrine:

In ancient times in Britain Isle
Lord Henry was well knowne —

Ein englischer Rektor, Namens Samuel Bishop, hat gewisse Ferias poeticas gefeiert: i. e. Carmina Anglicana Elegiaci plerumque argumenti latine reddita geschrieben, und in diesen Carminibus Anglicanis latine redditis ist auch unsre Romanze Elegiaci argumenti, und also auch Elegiaco versu, schön skandiert und phraseologisiert, die sich also anhebt:

Angliacos inter proceres innotuit olim
Henricus priscae nobilitatis honos!

— und wo ist nun die Romanze? — Daß es mit Ossian kaum anders sei, sehen Sie nur einmal die schöne Macfarlanesche Übersetzung von Temora. Der Verfasser selbst ein Schotte, der Ossian singen gehört, ihn doch also fühlen muß? Sehen Sie nun, was unter den Händen des guten, flinken Lateiners aus der rührenden Stelle geworden ist, da Oskar fällt, und der Dichter, plötzlich abbrechend, sich an seine Geliebte wendet.

---

## 4.

Ihre Einwürfe sind sonderbar. Bei alten gotischen Gesängen, wie Sie sie nennen, bei Reimgedichten, Romanzen, Sonetts und dergleichen schon künstlichen oder gar gekünstelten Stanzen, geben Sie mir nach; aber bei alten ungekünstelten Liedern wilder, ungesitteter Völker — Wilder, ungesitteter Völker? So gehörte Ossian und sein edler, großer Fingal so schlechthin zu einem wilden, ungesitteten Volke? Und wenn jener auch alles idealisiert hätte; wer so idealisieren konnte, und wem dergleichen Bilder, dergleichen Geschichte der Traum des Nachts und das Vorbild des Tags, Gemütserholung und beste Herzenslust sein konnte — der war ein wildes Volk? Wohin ab kann man geraten, um nur seine Lieblingsmeinung zu retten!

Wissen Sie, daß, je wilder, d. i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist (mehr heißt dies Wort nicht!), desto wilder, d. i. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder sein! Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist, desto weniger müssen auch seine Lieder fürs Papier gemacht und tote Lettern-Verse sein; vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts,

der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Silben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie und von hundert andern Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören und mit diesem verschwinden — davon, und davon allein, hängt das Wesen, der Zweck, die ganze wunderthätige Kraft ab, die diese Lieder haben, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volkes zu sein! Das sind die Pfeile dieses wilden Apollo, womit er Herzen durchbohrt, und woran er Seelen und Gedächtnisse heftet! Je länger ein Lied dauern soll, desto stärker, desto sinnlicher müssen diese Seelenerwecker sein, daß sie der Macht der Zeit und den Veränderungen der Jahrhunderte trotzen. — Wohin wendet sich nun die Sache?

Ohne Zweifel waren die Skandinavier, wie sie auch in Ossian überall erscheinen, ein wilderes, rauheres Volk als die weich idealisierten Schotten; mir ist von jenen kein Gedicht bekannt, wo sanfte Empfindung ströme; ihr Tritt ist ganz auf Felsen und Eis und gefrorner Erde, und in Absicht auf solche Bearbeitung und Kultur ist mir von ihnen kein Stück bekannt, das sich mit den Ossianschen darin vergleichen lasse. Aber sehen Sie ihre Gedichte an — wieviel Silbenmaße! wie genau jedes unmittelbar durch den fühlbaren Takt des Ohrs bestimmt! Ähnliche Anfangssilben mitten in den Versen symmetrisch aufgezählt, gleichsam Losungen zum Schlage des Takts, Anschläge zum Tritt, zum Gange des Kriegsheers. Ähnliche Anfangsbuchstaben zum Anstoß, zum Schallen des Bardengesanges in die Schilde. Disticha und Verse sich entsprechend; Vokale gleich; Silben konson — wahrhaftig eine Rhythmik des Verses, so künstlich, so schnell, so genau, daß es uns Büchergelehrten schwer wird, sie nur mit den Augen aufzufinden; aber denken Sie nicht, daß sie jenen lebendigen Völkern, die sie hörten und nicht lasen, von Jugend auf hörten und mitsangen und ihr ganzes Ohr danach gebildet hatten, ebenso schwer gewesen

sei. Nichts ist stärker, ewiger, schneller und feiner als Gewohnheit des Ohrs! Einmal tief gefaßt, wie lange behält es dasselbe! In der Jugend, mit dem Stammeln der Sprache gefaßt, wie lebhaft kommt es zurück, und mit allen Erscheinungen der lebendigen Welt verbunden, — wie reich und mächtig kommt es wieder!

Aber noch mehr! Gehen Sie die Gedichte Ossians durch. Bei allen Gelegenheiten des Bardengesanges sind sie einem andern Volk so ähnlich, das noch jetzt auf der Erde lebet, singet und Thaten thut, in deren Geschichte ich also ohne Vorurteil und Wahn die Geschichte Ossians und seiner Väter mehr als einmal lebendig erkannt habe. Es sind die *fünf Nationen in Nordamerika*: Sterbelied und Kriegsgesang, Schlacht- und Grablied, historische Lobgesänge auf die Väter und an die Väter — alles ist den Barden Ossians und den Wilden in Nordamerika gemein; der letzten Marter- und Rachelied nehme ich aus, dafür die sanften Kaledonier ihre Gesänge mit dem sanften Blut der Liebe färbten. Sehen Sie, was alle Reisebeschreiber vom Ton, vom Rhythmus, von der Macht dieser Gesänge auch für Ohren der Fremdlinge sagen. Sehen Sie nach, wie viel, nach allen Berichten, darin auf lebende Bewegung, Melodie, Zeichensprache und Pantomime ankommt, und wenn nun Reisende, die die Schotten kannten und mit den Amerikanern so lange gelebt hatten, die offenbare Ähnlichkeit der Gesänge beider Nationen anerkannten — so schließen Sie weiter.

Als eine Reise nach England noch in meiner Seele lebte — o Freund, Sie wissen nicht, wie sehr ich damals auch auf diese Schotten rechnete! Ein Blick, dachte ich, auf den öffentlichen Geist und die Schaubühne und das ganze lebende Schauspiel des englischen Volks, alsdann die größte Abwechselung des Schauspiels, zu den Schotten, zu Macpherson! Da will ich die Gesänge eines lebenden Volkes lebendig hören, sie in alle der Wirkung sehen, die sie machen, die Örter sehen, die allenthalben in den

Gedichten leben, die Reste dieser alten Welt in ihren Sitten studieren! eine Zeit lang ein alter Kaledonier werden — und dann nach England zurück, um die Monumente ihrer Litteratur, ihre zusammengeschleppten Kunstworte und das Detail ihres Charakters mehr zu kennen — wie freute ich mich auf den Plan!

---

5.

Sie lächeln über meinen Enthusiasmus für die Wilden beinahe so, wie Voltaire über Rousseau, daß ihm das Gehen auf Vieren so wohl gefiele; glauben Sie nicht, daß ich deswegen unsre sittlichen und gesitteten Vorzüge, worin es auch sei, verachte. Das menschliche Geschlecht ist zu einem Fortgange von Scenen, von Bildung, von Sitten bestimmt; wehe dem Menschen, dem die Scene mißfällt, in der er auftreten, handeln und sich verleben soll! Wehe aber auch dem Philosophen über Menschheit und Sitten, dem seine Scene die einzige ist, und der die erste immer auch als die schlechteste verkennt! Wenn alle mit zum Ganzen des fortgehenden Schauspiels gehören, so zeigt sich in jeder eine neue, sehr merkwürdige Seite der Menschheit — und nehmen Sie sich nur in acht, daß ich Sie nicht nächstens mit einer Psychologie aus den Gedichten Ossians heimsuche. Die Ideen wenigstens dazu liegen tief und lebendig genug in meiner Seele, und Sie würden manches Sonderbare lesen!

Für jetzt: wissen Sie, warum ich ein solch Gefühl teils für Lieder der Wilden, teils für Ossian insonderheit habe? Ossian zuerst habe ich in Situationen gelesen, wo ihn die meisten, immer in bürgerlichen Geschäften und Sitten und Vergnügen zerstreuten Leser, als bloß amüsante, abgebrochene Lektüre, kaum lesen können. Sie wissen das Abenteuer meiner Schiffahrt; aber nie können Sie sich die Wirkung einer solchen, etwas langen Schiffahrt

so denken, wie man sie fühlt. Auf einmal aus Geschäften, Tumult und Rangespossen der bürgerlichen Welt, aus dem Lehnstuhl des Gelehrten und vom weichen Sofa der Gesellschaften weggeworfen, ohne Zerstreuungen, Büchersäle, gelehrte und ungelehrte Zeitungen, über einem Brette, auf offnem, allweitem Meere, in einem kleinen Staat von Menschen, die strengere Gesetze haben als die Republik Lykurgs, mitten im Schauspiel einer ganz andern, lebenden und webenden Natur, zwischen Abgrund und Himmel schwebend, täglich mit denselben endlosen Elementen umgeben, und dann und wann nur auf eine neue Wolke, auf eine ideale Weltgegend merkend — nun die Lieder und Thaten der alten Skalden in der Hand, ganz die Seele damit erfüllet, an den Orten, da sie geschahen — hier die Klippen Olaus vorbei, von denen so viele Wundergeschichten lauten — dort dem Eilande gegenüber, das jene Zauberrose mit ihren vier mächtigen sternebestirnten Stieren abpflügte, „das Meer schlug, wie Platzregen, in die Lüfte empor, und wo sich, ihren schweren Pflug ziehend, die Stiere wandten, glänzten acht Sterne vor ihrem Haupte", über dem Sandlande hin, wo vormals Skalden und Wikinge mit Schwert und Liede auf ihren Rossen des Erdegürtels (Schiffen) das Meer durchwandelten, jetzt von fern die Küsten vorbei, da Fingals Thaten geschahen und Ossians Lieder Wehmut sangen, unter eben dem Weben der Luft, in der Welt, der Stille — glauben Sie, da lassen sich Skalden und Barden anders lesen als neben dem Katheder des Professors. Das Gefühl der Nacht ist noch in mir, da ich auf scheiterndem Schiffe, das kein Sturm und keine Flut mehr bewegte, mit Meer bespült und mit Mitternachtswind umschauert, Fingal las und Morgen hoffte . . . Verzeihen Sie es wenigstens einer alternden Einbildung, die sich auf Eindrücke dieser Art als auf alte bekannte und innige Freunde stützet. —

Aber auch das ist noch nicht eigentlich Genesis des Enthusiasmus, über welchen Sie mir Vorwürfe machen;

denn sonst wäre er vielleicht nichts als individuelles Blendwerk, ein bloßes Meergespenst, das mir erscheint. Wissen Sie also, daß ich selbst Gelegenheit gehabt, lebendige Reste dieses alten, wilden Gesanges, Rhythmus, Tanzes unter lebenden Völkern zu sehen, denen unsere Sitten noch nicht völlig Sprache und Lieder und Gebräuche haben nehmen können, um ihnen dafür etwas sehr Verstümmeltes oder nichts zu geben. Wissen Sie, daß, wenn ich einen solchen alten — Gesang mit seinem wilden Gange gehört, ich fast immer, wie der französische Marcell, gestanden: que de choses dans un menuet! oder vielmehr, — was haben solche Völker durch Umtausch ihrer Gesänge gegen eine verstümmelte Menuet und Reimleins, die dieser Menuet gleich sind, gewonnen? —

Sie kennen das Kleistsche Lied eines Lappländers, und die Hand dieses braven Mannes konnte für uns gewiß nicht anders als verschönern; aber wenn ich Ihnen nun den rohen Lappländer gäbe?

O Sonne, dein hellester Schimmer beglänze den Orra-See ꝛc.

Wie natürlich, wie sehnlich sinnet der junge, begehrende Lappländer, dem sein Weg zu lang wird, dem alles, was er sieht, Sonne und Wipfel und Wolke und Krähe und Ruderfüße, sich zum Orra-See, auf sein Mädchen beziehen muß! der auf die Schnelle und Langsamkeit seines Weges, auf sein Hineilen der Seele, auf seine vorwandernden Gedanken, auf seine Lust, Richtsteige zu suchen, wie natürlich, wie sehnlich zurückkommt! Que de choses dans un menuet! Und ich liefre Ihnen doch nur die stammelndsten, zerrissensten Reste.

Noch lege ich ein altes, recht schauderhaftes schottisches Lied bei, das ich unmittelbar aus der Ursprache habe. Es ist ein Gespräch zwischen Mutter und Sohn und soll im Schottischen mit der rührendsten Landmelodie begleitet sein, der der Text so viel Raum gönnet:

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot?

Könnte der Brudermord Kains in einem Populärliede mit grausenderen Zügen geschildert werden? und welche Wirkung muß im lebendigen Rhythmus das Lied thun! und so, wie viele, viele Lieder des Volks!

---

## 6.

Endlich werden Sie aufmerksam und mahnen mich um mehrere solche Volkslieder. Doch ist mir aus Ihrem vorletzten Briefe noch ein Einwurf auf dem Herzen. „Auch Denis habe soviel lyrische Stücke, und die so schön wären!“

Lyrische Stücke hat er, und schön sind sie; aber wieviel lyrische Stücke, und wodurch sind sie schön? Durch schöne römische, griechische Silbenmaße und durch so schöne Anordnung in denselben? Eben deswegen behaupte ich, sie seien die schönen Bardenlieder des Ossians nicht mehr! Was macht Macpherson fast bei jedem solcher Stücke für Ausrufe über das Wilde oder Sanfte, Feierliche oder Kriegerische ihres Rhythmus, ihrer Melodien, ihrer Silbenmaße, das die Seele des Gesanges sei — bei den meisten Fällen sehe ich nun weder Wahl, noch Veranlassung zu römischen und griechischen Silbenmaßen; ja, wenn ich von den Gesängen der Wilden überhaupt Ton habe, nirgends Veranlassung zu einem solchen Silbenmaße.

Auch das skaldische Silbenmaß hat der Übersetzer mißbraucht. Die vortreffliche, so vielsaitige Goldharfe, die unter der Hand des dänischen Skalden allen Zauber- und Macht- und Leier- und Wunderton hat annehmen können, sowie gegenseitig den Ton der Liebe, der Freundschaft, der Entzückung, ist in seinen Händen eine Trommel mit zween Schlägen geworden. —

Ganz anders hat Klopstock auch hier in unsrer Sprache gearbeitet! Der sonst so ausfließende, ausströmende

Dichter, wie kurz! wie stark und abgebrochen! wie altdeutsch hat er sich in seiner Hermanns-Schlacht zu sein bestrebt! Welche Prose gleicht da wohl seinem Hexameter! welch lyrisches Silbenmaß seinen sonst so strömenden griechischen Silbenmaßen! Wenn in seinem Bardit wenig Drama ist, so ist wenigstens das Lyrische im Bardit und im Lyrischen der Wortbau so dramatisch, so deutsch! — Lesen Sie das edle, simple Stückchen:

Auf Moos, am luftigen Bach ꝛc.

und so viele, ja fast alle andre. Da Klopstock sich so sehr hat verleugnen können, verändern müssen — ist dies Muß nicht eine große Lehre? Ihnen ist bei Denis' Fingal und Roskrane Klopstocks Hermann und Thusnelde eingefallen: desto schlimmer, denn Klopstocks neuer Bardenton ist wohl nicht ganz der in Hermann und Thusnelde. Ich bin's nicht allein, der diesen veränderten, härtern Bardenton im neuern Klopstock empfindet, und ohne mich auf das Bessere oder Schlechtere einzulassen, gehe ich gern mit den Jahren des Dichters und mit der Natur fort und bin stolz darauf, das deutsche Bardenmäßige in seinem:

Was that dir, Thor, dein Vaterland,

und in allen neuern Stücken, wo soviel kurzer dramatischer Dialog und Wurf der Gedanken ist, zu empfinden.

---

## 7.

Die Anmerkungen, die Sie „über das Dramatische in den alten Liedern“ dieser Art machen, sind so sehr nach meinem Sinn, daß ich's mir immer mit unter den Charakterstücken der Alten gedacht habe, die wir Neuere so wenig erreichen, als ein totes momentanisches Gemälde

eine fortgehende, handelnde, lebendige Scene. Jenes sind unsre Oden; dies die lyrischen Stücke der Alten, insonderheit wilder Völker. Alle Reden und Gedichte derselben sind Handlung. Was für Handlung in Odins Höllenfahrt, im Webegesange der Valkyriur und bei Ossian auf jeder Seite, in jedem Stücke!

---

## 8.

Habe ich denn meine skaldischen Gedichte in allem für Muster neuerer Gedichte ausgeben wollen? Nichts weniger! sie mögen so einförmig, so trocken sein; andre Nationen sie so sehr übertreffen; sie mögen für nichts als Gesänge nordischer Meistersänger oder Improvisatori gelten — was ich mit ihnen beweisen will, beweisen sie. Der Geist, der sie erfüllet, die rohe, einfältige, aber große, zaubermäßige, feierliche Art, die Tiefe des Eindrucks, den jedes so starkgesagte Wort macht, und der freie Wurf, mit dem der Eindruck gemacht wird, — nur das wollte ich bei den alten Völkern, nicht als Seltenheit, als Muster, sondern als Natur anführen, und darüber also lassen Sie mich reden.

Es ist aus Reisebeschreibungen bekannt, wie stark und fest sich immer die Wilden ausdrücken. Immer die Sache, die sie sagen wollen, sinnlich, klar, lebendig anschauend; den Zweck, zu dem sie reden, unmittelbar und genau fühlend; nicht durch Schattenbegriffe, Halbideen und symbolischen Letternverstand (von dem sie in keinem Worte ihrer Sprache, da sie fast keine abstracta haben, wissen), durch alle dies nicht zerstreuet; noch minder durch Künsteleien, sklavische Erwartungen, furchtsamschleichende Politik und verwirrende Prämeditation verdorben — über alle diese Schwächungen des Geistes seligunwissend, erfassen sie den Gedanken mit dem ganzen Worte und dies mit jenem. Sie schweigen entweder oder reden im Moment des Interesse mit einer

unvorbedachten Festigkeit, Sicherheit und Schönheit, die alle wohlstudierten Europäer allezeit haben bewundern müssen und — müssen bleiben lassen. Unsre Pedanten, die alles vorher zusammenstoppeln und auswendig lernen müssen, um alsdann recht methodisch zu stammeln; unsre Schulmeister, Küster, Halbgelehrte, Apotheker und alle, die den Gelehrten durchs Haus laufen und nichts erbeuten, als daß sie endlich, wie Shakespeares Launcelots, Polizeidiener und Totengräber, uneigen, unbestimmt und wie in der letzten Todesverwirrung sprechen — diese gelehrten Leute, was wären die gegen die Wilden? — Wer noch bei uns Spuren von dieser Festigkeit finden will, der suche sie ja nicht bei solchen. — Unverdorbne Kinder, Frauenzimmer, Männer von gutem Naturverstande, mehr durch Thätigkeit als Spekulation gebildet, die sind alsdann die einzigen und besten Redner unsrer Zeit.

In der alten Zeit aber waren es Dichter, Skalden, Gelehrte, die eben diese Sicherheit und Festigkeit des Ausdrucks mit Würde, mit Wohlklang, mit Schönheit zu paaren wußten; und da sie also Seele und Mund in den festen Bund gebracht hatten, sich einander nicht zu verwirren, sondern zu unterstützen, beizuhelfen: so entstanden daher jene für uns halbe Wunderwerke von *ἀοιδοῖς*, Sängern, Barden, Minstrels, wie die größten Dichter der ältesten Zeiten waren. Homers Rhapsodien und Ossians Lieder waren gleichsam impromptus, weil man damals noch von nichts als impromptus der Rede wußte; dem letztern sind die Minstrels, wiewohl so schwach und entfernt, gefolgt; indessen doch gefolgt; bis endlich die Kunst kam und die Natur auslöschte.

Unsre Seelen sind heutzutage durch lange Generationen und Erziehung von Jugend auf anders gebildet. Wir sehen und fühlen kaum mehr, sondern denken und grübeln nur; wir dichten nicht über und in lebendiger Welt, im Sturm und im Zusammenstrom solcher Gegenstände, solcher Empfindungen: sondern erkünsteln uns ent-

weder Thema, oder die Art, das Thema zu behandeln, oder gar beides — und haben uns das schon so lange, so oft, so von frühauf erkünstelt, daß uns jetzt kaum eine freie Ausbildung mehr glücken würde, denn wie kann ein Lahmer gehen? Daher also auch, daß unsern meisten neuen Gedichten die Festigkeit, die Bestimmtheit, der runde Contour so oft fehlet, den nur der erste Hinwurf verleihet, und kein späteres Nachzirkeln erteilen kann. Einem Homer und Ossian würden wir bei solchem poetischen Fleiß gewiß nicht anders vorkommen als einem Raphael oder Apelles, der durch einen Umriß sich als Apelles zeigt, der schwachhändige, kritzelnde Lehrknabe. —

---

## 9.

Was ich neulich vom ersten Wurfe eines Gedichts gemeint — wollte ich damit der Eilfertigkeit und Schmiererei unsrer jungen Dichterlinge, auch nur im mindesten, zu statten kommen? Denn was ist doch bei ihnen für ein Fehler sichtbarer als eben die Unbestimmtheit, Unsicherheit der Gedanken und der Worte, daß sie nie wissen, was sie sagen wollen oder sollen? — Weiß aber jemand das nicht, wie kann er's durch alle Korrektur lernen? Durch Schnitzelei, kann da je ein Bratspieß zur marmornen Bildsäule Apolls werden?

Mich dünkt, nach der Lage unserer gegenwärtigen Dichtkunst sind hierin zwei Hauptfälle möglich. Erkennet ein Dichter, daß die Seelenkräfte, die teils sein Gegenstand und seine Dichtungsart fordert, und die bei ihm herrschend sind, vorstellende, erkennende Kräfte sind, so muß er seinen Gegenstand und den Inhalt seines Gedichts in Gedanken so überlegen, so deutlich und klar fassen, wenden und ordnen, daß ihm gleichsam alle Lettern schon in die Seele gegraben sind, und er giebt an seinem Gedichte nur

den ganzen, redlichen Abdruck. Fordert sein Gedicht aber Ausströmung der Leidenschaft und der Empfindung, oder ist in seiner Seele diese Klasse von Kräften die wirksamste, die geläufigste Triebfeder, ohne die er nicht arbeiten kann, so überläßt er sich dem Feuer der glücklichen Stunde und schreibt und bezaubert. Im ersten Falle haben Milton, Haller, Kleist und andre gedichtet; sie sannen lang, ohne zu schreiben; sprachen sie aber, so ward's und stand. Bei Milton wenige Verse, die er Nächte durch, gleichsam als mosaische Arbeit in seiner Seele gebildet hatte und frühe dann seiner Schreiberin sagte; Haller, dessen Gedichten man's genug ansieht, wie ausgedacht und zusammengedrängt sie sind; Lessing ist, glaub ich, in seinen spätern Stücken der Dichtkunst auch in dieser Zahl; — alle, so lebendig und in der Seele ganz vollendete Stücke nehmen sich, wenn nicht durch ein Schnelles, so durch ein Tiefes und Beständiges des Eindrucks aus. Sie dauern, und die Seele findet bei jedem neuen wiederholten Eindruck gleichsam noch etwas Tieferes und Vollendetes, was sie anfangs nicht bemerkte. Von der zweiten Art muß Klopstock in den ausströmendsten Stellen seiner Gedichte sein; Gleim, dessen Gedichte soviel Sichtbares vom ersten Wurf haben; Jakobi, dessen Verse nur sanfte Unterhaltungen des Moments werden, und andre, die die Sache freilich nachher bis zu jeder Nachlässigkeit übertrieben haben. Ramler, glaube ich, sucht beide Arten zu verbinden, ob freilich die erste, die ausgedachte, bei ihm ungleich sichtbarer ist. Wieland sucht sie zu verbinden, ob er gleich immer doch mehr aus dem Fach der Weltkenntnis seines Herzens zu schreiben scheint; Gerstenberg zu verbinden — und überhaupt verbindet sie in gewissem Maße jeder glückliche Kopf; denn so entfernt beide Arten im Anfange scheinen, so wenig ein Genie sich der Art des andern aus dem Stegreife bemächtigen kann, so kommen sie doch endlich beide überein; lange und stark und lebendig gedacht, oder schnell und

wirksam empfunden — im Punkt der Thätigkeit wird beides impromptu, oder bekömmt die Festigkeit, Wahrheit, Lebhaftigkeit und Sicherheit desselben, und das — nur das ist's, was ich sagen wollte. Was ließen sich aber auch nur aus dem für große, reiche Wahrheiten der Erziehung, der Bildung, der Unterweisung ziehen! Was ließen sich überhaupt aus dieser Proportion oder Disproportion des erkennenden und empfindenden Teils unserer Seele für psychologische und praktische Anmerkungen machen! — Aber Sie müssen auf meine Psychologie über Ossian warten!

Ich bleibe hier in meinem Felde. Da die Gedichte der alten und wilden Völker so sehr aus unmittelbarer Gegenwart, aus unmittelbarer Begeisterung der Sinne und der Einbildung entstehen, und doch soviel Würfe, soviel Sprünge haben, so hat mich dies längst, aus vielen Wahrnehmungen, auf die Gedanken gebracht, die ich Ihnen hier mitteile. Zuerst, sollten wohl für den sinnlichen Verstand und die Einbildung, also für die Seele des Volkes, die doch nur fast sinnlicher Verstand und Einbildung ist, dergleichen lebhafte Sprünge, Würfe, Wendungen, eine so fremde, böhmische Sprache sein, als uns die Gelehrten und Kunstrichter beibringen wollen? Sie wissen die Einwürfe, die man hieraus Klopstocks Kirchenliedern, für die gute Sache des christlichen (wie es hieß) Volks, gemacht hat; lassen Sie uns sehen, was daran sei!

Zuerst muß ich Ihnen, wenn es auf Erfahrung und Autorität ankommt, sagen, daß nichts in der Welt mehr Sprünge und kühne Würfe hat als Lieder des Volks, und eben die Lieder des Volks haben deren am meisten, die selbst in ihrem Mittel gedacht, ersonnen, entsprungen und geboren sind, und die sie daher mit soviel Aufwallung und Feuer singen und zu singen nicht ablassen können. Mir ist ein Jägerlied bekannt, das ich wohl unterlassen werde, Ihnen ganz mitzuteilen, weil sich das Meiste und Anziehendste in ihm auf lebendigen Ton und Melodie des Horns

beziehet; aber bei allem Simplen und Populären ist kein Vers ohne Sprung und Wurf des Dialogs, der in einem neuen Gedichte gewiß Erstaunen machte, und über den unsre Kunstrichter, als unverständlich, kühn, dithyrambisch, schreien würden.

Ein Jäger hat abends spät das Netz gestellt und bläst: „alleweil bei der Nacht“ (Worte des Jäger-refrain) mit seinem Horn das Wild aus dem Korn ins lange Holz; alleweil bei der Nacht begegnet ihm von fern eine Jungfrau stolz, und da hebt sich dieser Dialog an:

Wo aus? wo ein? du wildes Tier!
Alleweil bei der Nacht!
Ich bin ein Jäger, und fang dich schier, u. s. w.
„Bist du ein Jäger, du fängst mich nicht, u. s. w.
Alleweil bei der Nacht!
„Mein' hohe Sprüng', die weißt du nicht, u. s. w.“
Dein' hohe Sprüng' die weiß ich wohl,
Weiß wohl, wie ich sie dir stellen soll, u. s. w.

Und sehen Sie, plötzlich, ohne alle weitere Vorbereitung, erhebt sich die Frage:

Was hat sie an ihrem rechten Arm?

und plötzlich, ohne weitere Vorbereitung, die Antwort:

Nun bin ich gefangen u. s. w.
Was hat sie an ihrem linken Fuß?
„Nun weiß ich, daß ich sterben muß!“

Und so gehen die Sprünge fort, und doch in einem so gemeinen, populären Jägerliede! und wer ist's, der's nicht verstünde, der nicht eben daher, auf eine dunkle Weise, das lebendig Poetische empfände?

Alle alten Lieder sind meine Zeugen! Aus Lapp- und Esthland, lettisch und polnisch, schottisch und deutsch, und die ich nur kenne, je älter, je volksmäßiger, je lebendiger, desto kühner, desto werfender.

## 10.

Sie glauben, daß auch wir Deutschen wohl mehr solche Gedichte hätten; ich glaube nicht allein, sondern ich weiß es. In mehr als einer Provinz sind mir Volkslieder, Provinziallieder, Bauernlieder bekannt, die an Lebhaftigkeit und Rhythmus, Naivetät und Stärke der Sprache jenen nichts nachgeben würden; nur wer ist, der sie sammle, der sich um sie bekümmre? sich um Lieder des Volks bekümmre, auf Straßen, Gassen und Fischmärkten? im ungelehrten Rundgesange des Landvolks? um Lieder, die oft nicht skandiert und oft schlecht gereimt sind — wer wollte sie sammeln? — wer für unsre Kritiker, die ja so gut Silben zählen und skandieren können, drucken lassen? Lieber lesen wir, nur zum Zeitvertreib, unsre neuern schöngedruckten Dichter. — Laß die Franzosen ihre alten Chansons sammeln! Laß Engländer ihre alten Songs, Balladen und Romanzen in prächtigen Bänden herausgeben! Laß in Deutschland etwa den einzigen Lessing sich um die Logaus, Scultetus und Bardengesänge bekümmern! Unsre neuen Dichter sind ja besser gedruckt und schöner zu lesen; allenfalls lassen wir noch aus Opitz, Flemming, Gryphius Stücke abdrucken. — Der Rest der ältern, der wahren Volksstücke mag mit der sogenannten täglich verbreitetern Kultur ganz untergehen, wie schon solche Schätze untergegangen sind — wir haben ja Methaphysik und Dogmatik und Akten — und träumen ruhig hin. —

Und doch, glauben Sie nur, daß, wenn wir in unsern Provinzialliedern, jeder in seiner Provinz, nachsuchten, wir vielleicht noch Stücke zusammenbrächten, vielleicht die Hälfte der Dodsleyschen Sammlung von Reliques, oder die derselben beinahe an Wert gleichkäme! Bei wie vielen Stücken dieser Sammlung, insonderheit den besten schottischen Stücken, sind mir deutsche Sitten, deutsche Stücke beigefallen, die ich selbst zum Teil gehöret. — Haben Sie Freunde im Elsaß,

in der Schweiz, in Franken, in Tirol, in Schwaben, so bitten Sie — aber zuerst, daß sich diese Freunde ja der Stücke nicht schämen; denn die dreisten Engländer haben sich nicht schämen wollen und dürfen. Noch nicht vor langer Zeit erinnere ich mich eines Bettlerliedes, das an Inhalt so gemischt und voll Sprünge war und in seiner sehr lyrischen alten Melodie so traurig tönte. — Unter ihrem Jammer kam die Sängerin, eine Penia selbst, im halben Gebetston aufs Ende ihres Lebens, wenn sie der bittre Tod überwände und ihr die Füße bände; endlich kämen vier oder sechs Leute, die sie von Hause und Freunden weg, unter dem Schall der Totenglocke, in ihr Grab trügen —

Und wenn die Glocke verliert ihren Ton,
So haben meine Freunde vergessen mich schon! —

Ist dies nicht elegisch und rührend?

Da ich weiß, daß dieser Brief keinem von den Herren unsrer Zeit in die Hände kommen wird, die über einen veralteten Reim oder Ausdruck gleich rümpfen; da ich weiß, daß Sie überall mit mir mehr Natur als Kunst suchen, so trage ich kein Bedenken, Ihnen aus einer Sammlung schlechter Handwerkslieder ein sehnendtrauriges Liebeslied herzusetzen, das, wenn es ein Gleim, Ramler oder Gerstenberg nur etwas einlenkte, wie viele der neuern überträfe!

Der süße Schlaf, der sonst stillt alles wohl ꝛc.

Ist das Silbenmaß nicht schön, die Sprache nicht stark, der Ausdruck empfunden? Und glauben Sie, so würden sich in jeder Art mehrere Stücke finden, wenn nur Menschen wären, die sie suchten!

Wir haben viele und vielerlei neue Fabeln, was sagen Sie demungeachtet aber zu einer solchen alten Fabel im alten Ausdruck und Ton:

Kuckuck und Nachtigall.
Einmal in einem tiefen Thal ꝛc.

Lassen Sie mich die Moral nicht dazu setzen, sie ist schlechter gesagt, neuer, und wie vielerlei Moral kann sich nicht jeder selbst daraus ziehen — in Teilen und im Ganzen! Deutungen machen, wenn man etwas die Welt kennet. — Aber zu unserm Zweck: wie fest und tief erzählt! Ohne erzwungene Lustigkeit und doch wie lustig und stark und treffend in jedem Wort, in jeder Wendung! — Aller guten Dinge sind drei! Zu unsern Zeiten wird soviel von Liedern für Kinder gesprochen: wollen Sie ein älteres deutsches hören? Es enthält zwar keine transcendente Weisheit und Moral, mit der die Kinder zeitig genug überhäuft werden, es ist nichts als ein kindisches Fabelliedchen.

Fabelliedchen.
Es sah ein Knab' ein Röslein stehn ꝛc.

Ist das nicht Kinderton? Und noch muß ich Ihnen eine Änderung des lebendigen Gesanges melden. Der Vorschlag thut bei den Liedern des Volks eine so große und gute Wirkung, daß ich aus deutschen und englischen alten Stücken sehe, wieviel die Minstrels darauf gehalten; und der ist nun noch im Deutschen wie im Englischen in den Volksliedern meistens der dunkle Laut von the in beidem Geschlecht (de Knabe), 's statt das ('s Röslein) und statt ein ein dunkles a, und was man noch immer in Liedern der Art mit ' ausdrücken könnte. Das Hauptwort bekömmt auf solche Weise immer weit mehr poetische Substantialität und Persönlichkeit.

'Knabe sprach
'Röslein sprach u. s. w.

Lassen Sie mich noch mit einer weitern Anmerkung hieraus schließen. In schnellrollenden, gereimten komischen

Sachen, und aus dem entgegengesetztesten Grunde in den stärksten, heftigsten Stellen der tragischen Leidenschaft, dort insonderheit in leichtsinnigen Liedern, hier am meisten in den gedrungenen Blank-Versen, haben Sie es da nicht oft bemerkt, wie schädlich es uns Deutschen sei, daß wir keine Elisionen haben oder uns machen wollen? Unsre Vorfahren haben sie häufig und zu häufig gehabt; die Engländer mit ihren Artikeln, mit den Vokalen bei unbedeutenden Wörtern, Partikeln u. s. w. haben sie zur Regel gemacht; die innere Beschaffenheit beider Sprachen ist in diesem Stücke ganz einerlei; uns quälen diese schleppenden Artikel, Partikeln u. s. w. oft so sehr und hindern den Gang des Sinnes oder der Leidenschaft — aber wer unter uns wird zu elidieren wagen? Unsre Kunstrichter zählen ja Silben und können so gut skandieren! Sie also, der kein Kunstrichter ist, erlauben Sie mir wenigstens in dergleichen Fällen, mich freiherrlichermaßen des Zeichens (') bedienen zu können, nach bestem Belieben.

---

## 11.

„Woher anscheinend einfältige Völker sich an dergleichen kühne Sprünge und Wendungen haben gewöhnen können?" Gewöhnen wäre immer das leichteste zu erklären: denn wozu kann man sich nicht gewöhnen, wenn man nichts anders hat und kennet? Da wird uns in kurzem die Hütte zum Palast, und der Fels zum ebnen Wege — aber darauf kommen? es als eigne Natur so lieben können? Das ist die Frage, und die Antwort darauf sehr kurz: weil das in der That die Art der Einbildung ist, und sie auf keinem engern Wege je fortgehen kann.

Alle Gesänge solcher wilden Völker weben um daseiende Gegenstände, Handlungen, Begebenheiten, um eine lebendige Welt! Wie reich und vielfach sind da nun Um-

stände, gegenwärtige Züge, Teilvorfälle! Und alle hat das Auge gesehen! Die Seele stellet sie sich vor! Das setzt Sprünge und Würfe! Es ist kein anderer Zusammenhang unter den Teilen des Gesanges, als unter den Bäumen und Gebüschen im Walde; unter den Felsen und Grotten in der Einöde, als unter den Scenen der Begebenheit selbst. Wenn der Grönländer von seinem Seehundsfange erzählt, so redet er nicht, sondern malet, mit Worten und Bewegungen, jeden Umstand, jede Bewegung; denn alle sind Teile vom Bilde in seiner Seele. Wenn er also auch seinem Verstorbenen das Leichenlob und die Totenklage hält, er lobt, er klagt nicht; er malt, und das Leben des Verstorbenen selbst, mit allen lebendigen Eindrücken der Einbildung herbeigerissen, muß reden und bejammern. Ich entbreche mich nicht ein Fragment der Art hierher zu setzen. Ein kalter Grönländer, fast unterm Pol hervor, ohne Hitze und Prophetengeist und Odentheorie, aus dem vollen Bilde seiner Phantasie möge hier reden.

Totenlied.

„Wehe mir, daß ich deinen Sitz ansehen soll, der nun leer ist!“

Der Grönländer befolgt die feinsten Gesetze vom Schweben der Elegie, die auch

— irrt, doch nicht verwirret! —

und von wem hat er sie gelernet? Sollte es mit den Gesetzen der Ode, des Liedes nicht ebenso sein? und wenn sie in der Natur der Einbildung liegen, wen sind sie nötig zu lehren? wem unmöglich zu fassen, der nur dieselbe Einbildung hat? — Alle Gesänge des A. T., Lieder, Elegien, Orakelstücke der Propheten sind voll davon, und die sollten doch kaum poetische Übungen sein. —

Selbst einen allgemeinen Satz, eine abgezogene Wahrheit kann ein lebendiges Volk im Liede, im Gesange nicht anders als auch so lebendig und kühn behandeln; es weiß

von der Lehrart und dem Gange eines dogmatischen Locus nicht, und es schläft gewiß ein, wenn es denselben geführt werden soll. Sehen Sie in den Dodsleyschen Reliques die alten moralischen Stücke an: My heart to me a kingdom u. s. w.; sie brechen immer in ihrem lyrischen Gange nur die Blumen ihrer Moral und kommen, da hier kein sichtbarer Gegenstand, keine aneinander hangende Geschichte und Handlung der Einbildung und dem Gedächtnis vorschwebet, jenem immer durch Anwendung, diesem durch Symmetrie, Refrain des Verses und zehn andre Mittel zu statten. Hören Sie eine Probe der Art über den allgemeinen Satz: Der Liebe läßt sich nicht widerstehen! Wie würde ein neuer analytischer, dogmatischer Kopf den Satz ausgeführt haben — und nun der alte Sänger?

Über die Berge!

Konnte der Gedanke sinnlicher, mächtiger, stärker ausgeführt werden? Und mit welchem Fluge! mit welchem Wurfe von Bildern! Lassen Sie den dummsten Menschen das Lied dreimal hören: er wird's können und mit Freude und Entzückung singen; sagen Sie ihm aber dieselbe Sache auf einförmige, dogmatische Art, in hübsch abgezählten Strophen, und seine Seele schläft.

Alle unsere alten Kirchenlieder sind voll dieser Würfe und Inversionen, keine aber fast mehr und mächtiger als die von unserm Luther. Welche Klopstocksche Wendung in seinen Liedern kommt wohl den Transgressionen bei, die in seinem „Ein' feste Burg ist unser Gott!“ „Gelobet seist du, Jesu Christ!“ „Christ lag in Todesbanden!“ und dergleichen vorkommen; und wie mächtig sind diese Übergänge und Inversionen! Wahrhaftig nicht Notfälle einer unpolierten Muse, für die wir sie so gern annehmen; sie sind allen alten Liedern solcher Art, sie sind der ursprünglichen, unentnervten, freien und männlichen Sprache besonders eigen. Die Einbildungskraft führet natürlich darauf, und

das Volk, das mehr Sinne und Einbildung hat als der studierende Gelehrte, fühlt sie, zumal von Jugend auf gelernt und sich gleichsam nach ihnen gebildet, so innig und übereinstimmend, daß ich mich wie über zehn Thorheiten unsrer Liederverbesserung, so auch darüber wundern muß, wie sorgfältig man sie wegbannet und dafür die schläfrigsten Zeilen, die erkünsteltsten Partikeln, die mattesten Reime hineinpfropft. Eben als wenn der große, ehrwürdige Teil des Publikums, der Volk heißt, und für den doch die Gesänge kastigiert werden, eine von den schönen Regeln fühle, nach denen man sie kastigieret, und Lehren in trockner, schläfriger, dogmatischer Form, in einer Reihe toter, schlaftrunken nickender Reime mehr fühlen, empfinden und behalten werde, als wo ihm durch Bild und Feuer, Lehre und That auf einmal in Herz und Seele gesungen wird.

Hiermit keine Schutzschrift für die Klopstockschen Lieder! Ich glaube gerne, daß auch sie nicht immer Lieder des Volks sind, und daß sie seltner ganze Gegenstände als kleine Züge aus diesen Gegenständen, seltner ganze Pflichten, Thaten und Gestalten des Herzens, als feine Nüancen, oft Mittelnüancen von Empfindungen besingen, daß also ein sehr sympathetischer und zu gewissen Vorstellungen sehr zugebildeter Charakter zum ganzen Sänger seiner Lieder gehöre. Aber demohngeachtet ist das, was viele sonst gegen ihn sagten, und noch mehr, was man ihm entgegenstellet, so trocken, so mager, so unkundig der menschlichen Seele, daß ich immer wetten will, das kühnste Klopstocksche Lied, voll Sprünge und Inversionen, einem Kinde beigebracht und von ihm einigemal lebendig gesungen, werde mehr für es sein und tiefer und ewiger in ihm bleiben, als der dogmatischste Locus von Liebe, wo ja kein Zwischenpartikel und Zwischengedanke ausgelassen ist. — Mein Gott! wie trocken und dürre stellen sich doch manche Leute die menschliche Seele, die Seele eines Kindes vor! Und was für ein großes, treffliches Ideal wäre mir dieselbe, wenn ich

mich je an Liedern dieser Art versuchte! Eine ganze jugendliche, kindliche Seele zu füllen, Gesänge in sie zu legen, die, meistens die einzigen, lebenslang in ihnen bleiben und den Ton derselben anstimmen und ihnen ewige Stimme zu Thaten und Ruhe, zu Tugenden und zum Troste sein soll, wie Kriegs-, Helden- und Väterlieder in der Seele der alten, wilden Völker — welch ein Zweck! welch ein Werk! und wieviel wahrhafte Bestrebungen zu solchem Werke haben wir denn? Reimgebetlein und Lehrverse genug!

Wenn **Luther** über jene beide wegen der Religion Verbrannte anstimmt:

Die Asche will nicht lassen ab,
Sie stäubt in allen Landen;
Hier hilft kein Bach und Grub' und Grab,
Sie macht den Feind zu Schanden!
Die er im Leben durch den Mord
Zu schreien hat gezwungen,
Die muß er tot an allem Ort
Mit heller Stimm' und Zungen
Gar fröhlich lassen singen — —

oder wenn er schließt:

Die laß man liegen immerhin,
Sie haben's keinen Frommen!
Wir wollen danken Gott darin,
Sein Wort ist wieder kommen,
Der Sommer ist hart für der Thür,
Der Winter ist vergangen.
Die Gartenblumen gehn herfür;
Der das hat angefangen,
Der wird es auch vollenden —

so wollte ich fragen, wie viele unsrer neuern Liederdichter dergleichen Strophen (ich sage nicht dem Inhalt, sondern der Art nach) gemacht haben? und wie viele haben Luthern verbessert?

12.

Auch Sie beklagen's, daß die Romanze, diese ursprünglich so edle und feierliche Dichtart, bei uns zu nichts als zum Niedrigkomischen und Abenteuerlichen gebraucht oder vielmehr gemißbraucht werde; — ich beklage es gewiß mit; denn wie wahrer, tiefer und dauernder ist das Vergnügen, das eine sanfte oder rührende Romanze des alten Englands oder der Provenzalen und eine neuere deutsche, voll niedrigen, abgebrauchten, pöbelhaften Spottes und Wortwitzes, nachläßt. Aber noch sonderbarer ist's, daß in dieser letzten Gestalt die Romanze uns fast nur bekannt geworden zu sein scheint.

Gleim sang seine Marianne so schön — ich sage, er sang sie schön; denn eigentlich ist das Stück eine alte französische Romanze, die Sie, wie mich dünkt, in dem neuen Choix des Romances anciennes et modernes finden werden — und so sang man ihm nach. Seine beiden andern Stücke neigten sich ins Komische; die Nachsinger stürzten sich mit ganzem plumpen Leibe hinein, und so haben wir jetzt eine Menge des Zeugs, und alle nach einem Schlage, und alle in der uneigentlichsten Romanzenart, und fast alle so gemein, so sehr auf ein einmaliges Lesen — daß, nach weniger Zeit, wir fast nichts wieder als die Gleimschen übrig haben werden.

Dazu kommt nun noch das, daß die wenigen fremden, die übersetzt sind, so schlecht übersetzt sind; und da der Ton nun einmal gegeben ist, so singt man fort und verfehlt also den ganzen Nutzen, den für unser jetziges Zeitalter diese Dichtart haben könnte, nämlich unsre lyrischen Gesänge, Oden, Lieder und wie man sie sonst nennt, etwas zu vereinfältigen, an einfachere Gegenstände und edlere Behandlung derselben zu gewöhnen, kurz, uns von so manchem drückenden Schmuck zu befreien, der uns jetzt fast Gesetz geworden.

Sehen Sie, in welcher gekünstelten, überladnen, gotischen Manier die neuern sogenannten philosophischen und Pindarischen Oden der Engländer sind, die ihnen als Meisterstücke gelten! von Gray, von Akenside, von Mason u. s. w., ob sie wohl in ihrem Silbenmaß oder Inhalt oder Einkleidung die mindeste Odenwirkung thun könne? Sehen Sie, in welche gekünstelte Horazische Manier wir Deutschen hie und da gefallen sind — Ossian, die Lieder der Wilden, der Skalden, Romanzen, Provenzalgedichte könnten uns auf bessern Weg bringen, wenn wir aber auch hier nur mehr als Form, als Einkleidung, als Sprache lernen wollten. Zum Unglück aber fangen wir hiervon an und bleiben hierbei stehen, und da wird wieder nichts. — Irre ich mich, oder ist's wahr, daß die schönsten lyrischen Stücke, die wir schon jetzt haben und längst gehabt haben, schon mit diesem männlichen, starken, festen deutschen Ton übereinkommen oder sich ihm nähern — was wäre nicht also von der Aufweckung mehrerer solcher zu hoffen!

---

## II.

## Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst.

Aus dem Deutschen Museum 1777.

Wenn wir gleich anfangs die alten Briten als ein eignes Volk an Sprache und Dichtungsart absondern, wie die Reste der walischen Poesie und ihre Geschichte es darstellt, so wissen wir, daß die Angelsachsen ursprünglich Deutsche waren, mithin der Stamm der Nation an Sprache und Denkart deutsch war. Außer den Briten, mit denen sie sich mengten, kamen bald dänische Kolonien in Horden

herüber; dies waren nördlichere Deutsche, noch desselben Völkerstammes. Späterhin kam der Überguß der Normänner, die ganz England umkehrten und ihre nordischen, in Süden umgebildeten Sitten ihm abermals aufdrangen; also kam nordische, deutsche Denkart in drei Völkern, Zeitläuften und Graden der Kultur herüber; ist nicht auch England recht ein Kernhalt nordischer Poesie und Sprache in dieser dreifachen Mischung worden?

Ein Wink sogleich aus diesen frühen Zeiten für Deutschland! Der ungeheure Schatz der angelsächsischen Sprache in England ist also mit unser, und da die Angelsachsen bereits ein paar Jahrhunderte vor unserm angeblichen Sammler und Zerstörer der Bardengesänge, vor Karl dem Großen, hinüber gingen; wie? Wäre alles, was dort ist, nur Pfaffenzeug? in dem großen, noch ungenutzten Vorrat keine weiteren Fragmente, Wegweiser, Winke? Endlich auch ohne dergleichen, wie wäre uns Deutschen das Studium dieser Sprache, Poesie und Litteratur nützlich! —

Hierzu aber, wo sind äußere Anmunterungen und Gelegenheiten? Wie weit stehen wir, in Anlässen der Art, den Engländern nach, und wieviel haben wir Deutschen noch am Stamm unsrer eignen Sprache zu thun, ehe wir unsre Nebensprößlinge pflegen und darauf das Unsre suchen. Wie manches liegt noch in der kaiserlichen Bibliothek, das man kaum dem Titel nach kennet! Und wie manche Zeit dürfte noch hingehn, ehe es uns im mindesten zu statten kommt, daß deutsches Blut auf soviel europäischen Thronen herrschet!

Hurd hat den Ursprung und die Gestalt der mittlern Ritterpoesie aus dem damaligen Zustande Europens in einigen Stücken gut, obwohl nichts minder als vollständig, erkläret. Es war Feudalverfassung, die nachher Ritterzeit gebar, und die die Vorrede unsers aufgeputzten Heldenbuchs im Märchenton von Riesen, Zwergen, Untieren und

Würmern sehr wahr schildert. Mir ist noch keine Geschichte bekannt, wo diese Verfassung recht charakteristisch für Deutschlands Poesie, Sitten und Denkart behandelt und in alle Züge nach fremden Ländern verfolgt wäre. — Aber freilich haben wir noch nichts weniger als eine Geschichte der deutschen Poesie und Sprache! Auch sind unter so vielen Akademien und Sozietäten in Deutschland wie wenige, die selbst in tüchtigen Fragen sich die Mühe nehmen, einzelne Örter aufzuräumen und ungebahnte Wege zu zeigen.

Ich weiß wohl, was wir, zumal im juristisch-diplomatisch-historischen Fache, hier für mühsame Vorarbeiten haben; diese Vorarbeiten aber sind alle noch erst zu nutzen und zu beleben. Unsre ganze mittlere Geschichte ist Pathologie und meistens nur Pathologie des Kopfs, d. i. des Kaisers und einiger Reichsstände. Physiologie des ganzen Nationalkörpers — was für ein ander Ding! und wie sich hiezu Denkart, Bildung, Sitte, Vortrag, Sprache verhielt, welch ein Meer ist da noch zu beschiffen und wie schöne Inseln und unbekannte Flecke hie und da zu finden! Wann sammeln sich einst die Schätze dieser Art zusammen, und wo arbeitet der Mann, der Jüngling vielleicht im stillen, die Göttin unsres Vaterlandes damit zu schmücken und also darzustellen dem Volke! Freilich, wenn wir in den mittlern Zeiten nur Shakespeare und Spenser gehabt hätten; an Theobalden und Upston, Wharton und Johnson sollte es nicht fehlen; hier ist aber eben die Frage, warum wir keine Shakespeare und Spenser gehabt haben?

Der Strich romantischer Denkart läuft über Europa; wie nun aber über Deutschland besonders? Kann man beweisen, daß es wirklich seine Lieblingshelden, Originalsujets, National- und Kindermythologien gehabt und mit eignem Gepräge bearbeitet habe? Parcival, Melusine, Magellone, Artus, die Ritter von der Tafelrunde, die Rolandsmärchen sind fremdes Gut; sollten

die Deutschen denn von jeher bestimmt gewesen sein, nur zu übersetzen, nur nachzuahmen? Unser Heldenbuch singt von Dietrich, von dem aber auch alle Nordländer singen; wie weit hinauf zieht sich's, daß dieser Held deutsch oder romanisch ist besungen worden? Gehört er uns zu, wie Roland, Arthur, Fingal, Achill, Äneas andern Nationen? Noch bei Hastings sangen die Angelsachsen the Horne-Child, dessen Sage noch in der Harleyschen Sammlung zu Oxford liegt; wo ist er her? wie weit ist er unser? Ich freue mich unendlich auf die Arbeiten eines gelehrten jungen Mannes in diesem Felde, dem ich bei kritischem Scharfsinn zugleich völlige Toleranz jeder Sitte, Zeit und Denkart zur Muse und dann die Bibliotheken zu Rom, Oxford, Wien, St. Gallen, im Eskurial u. s. zu Gefährten wünschte. Rittergeist der mittlern Zeiten, in welchem Palaste würdest du weben!

Auch die gemeinen Volkssagen, Märchen und Mythologie gehören hierher. Sie sind gewissermaßen Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht siehet, und mit der ganzen, unzerteilten und ungebildeten Seele wirket; also ein großer Gegenstand für den Geschichtschreiber der Menschheit, den Poeten und Poetiker und Philosophen. Sagen einer Art haben sich mit den nordischen Völkern über viele Länder und Zeiten ergossen, jeden Orts aber und in jeder Zeit sich anders gestaltet; wie trifft das nun auf Deutschland? Wo sind die allgemeinsten und sonderbarsten Volkssagen entsprungen? wie gewandert? wie verbreitet und geteilet? Deutschland überhaupt und einzelne Provinzen Deutschlands haben hierin die sonderbarsten Ähnlichkeiten und Abweichungen; Provinzen, wo noch der ganze Geist der Edda von Unholden, Zauberern, Riesenweibern, Valkyriur selbst dem Ton der Erzählung nach voll ist; andre Provinzen, wo schon mildere Märchen, fast Ovidische Verwandlungen, sanfte Aben-

teuer und Feinheit der Einkleidung herrschet. Die alte wendische, schwäbische, sächsische, holsteinische Mythologie, sofern sie noch in Volkssagen und Volksliedern lebt, mit Treue aufgenommen, mit Helle angeschaut, mit Fruchtbarkeit bearbeitet, wäre wahrlich eine Fundgrube für den Dichter und Redner seines Volks, für den Sittenbilder und Philosophen.

Wenn nun auch hier England und Deutschland große Gemeinschaft haben, wie weiter wären wir, wenn wir diese Volksmeinungen und Sagen auch so gebraucht hätten, wie die Briten, und unsre Poesie so ganz darauf gebaut wäre, als dort Chaucer, Spenser, Shakespeare auf Glauben des Volks baueten, daher schufen und daher nahmen. Wo sind unsre Chaucer, Spenser und Shakespeare? Wie weit stehen unsre Meistersänger unter jenen! und wo auch diese Gold enthalten, wer hat sie gesammelt? wer mag sich um sie kümmern? Und doch sind wirklich beide Nationen in diesen Grundadern der Dichtung sich bis auf Wendungen, Reime, Lieblingssilbenmaße und Vorstellungsarten so ähnlich, wie ein jeder wissen muß, der Rittererzählungen, Balladen, Märchen beider Völker kennet. Der ganze Ton dieser Poesien ist so einförmig, daß man oft Wort für Wort übersetzen, Wendung für Wendung, Inversion gegen Inversion übertragen kann. In allen Ländern Europens hat der Rittergeist nur ein Wörterbuch, und so auch die Erzählung im Ton desselben, Ballade, Romanze überall dieselben Haupt- und Nebenworte, einerlei Fallendungen und Freiheiten im Silbenmaße, in Verwerfung der Töne und Flicksilben, selbst einerlei Lieblingslieder, romantische Pflanzen und Kräuter, Tiere und Vögel. Wer Shakespeare in dieser Absicht studiert und etwa nur Wharton über Spenser gelesen hat und dann nur die schlechtesten Romanzen und Lieder unsres Volks kennet, wird Beispiele und Belege genug darüber zu geben wissen, und ich selbst könnte es durch alle Kapitel und Klassen geben. Was diese Ver-

gleichung nun für einen Strom Bemerkungen über die Bildung beider Sprachen und der Schriftsteller in beiden Sprachen geben müßte, wenn sich eine Sprachgesellschaft oder belles-Lettres-Académie einer solchen Kleinigkeit annähme, erhellet von selbst. Hier ist dazu weder Ort noch Zeit.

Ich sage nur so viel: Hätten wir wenigstens die Stücke gesammelt, aus denen sich Bemerkungen oder Nutzbarkeiten der Art ergäben — aber wo sind sie? Die Engländer — mit welcher Begierde haben sie ihre alten Gesänge und Melodien gesammelt, gedruckt und wieder gedruckt, genutzt, gelesen! Ramsay, Percy und ihresgleichen sind mit Beifall aufgenommen, ihre neuern Dichter, Shenstone, Mason, Mallet, haben sich, wenigstens schön und müßig, in die Manier hineingearbeitet; Dryden, Pope, Addison, Swift sie nach ihrer Art gebrauchet; die ältern Dichter, Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton, haben in Gesängen der Art gelebet, andre edle Männer, Philipp Sidney, Selden und wieviel müßte ich nennen, haben gesammelt, gelobt, bewundert; aus Samenkörnern der Art ist der Briten beste lyrische, dramatische, mythische, epische Dichtkunst erwachsen, und wir — wir überfüllte, satte, klassische Deutsche — wir? Man lasse in Deutschland nur Lieder drucken, wie sie Ramsay, Percy u. a. zum Teil haben drucken lassen, und höre, was unsre geschmackvollen, klassischen Kunstrichter sagen!

An allgemeinen Wünschen fehlt's freilich nicht. Als vor weniger Zeit die Barden-Windsbraut brauste, wie wurde nach den Gesängen gerufen, die der große Karl gesammelt haben soll! Wie wurden diese völlig unbekannterweise gelobt, nachgeahmt, gesungen — ihr Fund so leicht gemacht, als ob sie nur aus der Hand gelegt wären, an ihnen nichts weniger als ein deutscher Ossian gehoffet u. s. Trefflich alles in der Ferne! Wenn da auf einmal ein Macpherson in Tirol oder in Bayern aufstünde und

uns da so einen deutschen Ossian sänge, ginge es hin, soweit ließen wir uns etwa noch mit ziehen. Nun aber wären diese Gesänge in einer Sprache, wie sie nach Analogie der Schilterschen Sammlung notwendig sein müßten; müßten sie, weil vor Otfried alles undisziplinierte Sprache war, als lebendiger Gesang im Munde der Barden erst buchstabiert, als eine Zaubergestalt voriger Zeiten im Spiegel der Glossatoren studiert werden, ohne das sie so wenig als Ulfilas Evangelien in unsern Kirchen Wunder thun könnten; wieviel Lobredner und Jünger würden stracks zurückgehen und sagen: „Ich kenne euch nicht! Ich hatte mir so einen klassischen Ossian vermutet!“

Sage ich unrecht, oder ist nicht das Exempel völlig dagewesen? Als der Manessische Codex ans Licht kam: welch ein Schatz von deutscher Sprache, Dichtung, Liebe und Freude erschien in diesen Dichtern des schwäbischen Zeitalters! Wenn die Namen Schöpflin und Bodmer auch kein Verdienst mehr hätten, so müßte sie dieser Fund, und den letzten die Mühe, die er sich gab, der Eifer, den er bewies, der Nation lieb und teuer machen. Hat indessen wohl diese Sammlung alter Vaterlandsgedichte die Wirkung gemacht, die sie machen sollte? Wäre Bodmer ein Abt Millot, der den Seelenfleiß seines Curne de St. Palaye in eine histoire littéraire des Troubadours nach gefälligstem Auszuge hat verwandeln wollen; vielleicht wäre er weiter umher gekommen, als jetzt, da er den Schatz selbst gab und uns zutraute, daß wir uns nach dem Bissen schwäbischer Sprache leicht hinauf bemühen würden. Er hat sich geirrt; wir sollen von unsrer klassischen Sprache weg, sollen noch ein ander Deutsch lernen, um einige Liebesdichter zu lesen — das ist zu viel! Und so sind diese Gedichte nur etwa durch den einigen Gleim in Nachbildung, wenig andre durch Übersetzung recht unter die Nation gekommen; der Schatz selbst liegt da, wenig gekannt, fast ungenutzt, fast ungelesen.

Aus ältern Zeiten haben wir also durchaus keine lebende Dichterei, auf der unsre neuere Dichtkunst wie Sprosse auf dem Stamm der Nation gewachsen wäre; dahingegen andre Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind und sich auf eignem Grunde, aus Nationalprodukten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeiten gebildet haben. Dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national worden, Stimme des Volks ist genutzet und geschätzt, sie haben in diesen Dingen weit mehr ein Publikum bekommen als wir haben. Wir armen Deutschen sind von jeher bestimmt gewesen, nie unser zu bleiben; immer die Gesetzgeber und Diener fremder Nationen, ihre Schicksalsentscheider und ihre verkauften, ausgesognen Sklaven,

— Jordan, Po und Tiber
wie strömten oft sie deutsches Blut
und deutsche Seelen —

und so mußte freilich, wie alles, auch der deutsche Gesang werden

ein Pangeschrei! ein Wiederhall
vom Schilfe Jordans und der Tiber
und Thems' und Sein' —

wie alles, auch der deutsche Geist werden

— ein Mietlingsgeist, der wiederkäut,
was andrer Fuß zertrat —

Der schöne fette Ölbaum, der süße Weinstock und Feigenbaum ging, als ob er Dornbusch wäre, hin, daß er über den Bäumen schwebe, und wo ist also seine gute Art und Frucht? seine Kraft, Fette und Süße? Sie wird und ward in fremden Ländern zertreten.

Hohe, edle Sprache! großes, starkes Volk! Es gab ganz Europa Sitten, Gesetze, Erfindungen, Regenten und nimmt von ganz Europa Regentschaft an. Wer hat's wert

gehalten, seine Materialien zu nutzen, sich in ihnen zu bilden, wie wir sind? Bei uns wächst alles a priori, unsre Dichtkunst und klassische Bildung ist vom Himmel geregnet. Als man im vorigen Jahrhunderte Sprache und Dichtkunst zu bilden anfing — im vorigen Jahrhunderte? und was hätte man denn wohl mehr thun können, wenn's Zweck gewesen wäre, die letzten Züge von Nationalgeist wirklich auszurotten, als man heuer und jetzt wirklich gethan hat? Und jetzt, da wir uns schon auf so hohem Gipfel der Verehrung andrer Völker wähnen, jetzt, da uns die Franzosen, die wir so lang nachgeahmt haben, Gott Lob und Dank! wieder nachahmen; jetzt, da wir das Glück genießen, daß deutsche Höfe schon anfangen, deutsch zu buchstabieren und ein paar deutsche Namen zu nennen — Himmel, was sind wir nun für Leute! Wer sich nun noch ums rohe Volk bekümmern wollte, um ihre Grundsuppe von Märchen, Vorurteilen, Liedern, rauher Sprache: welch ein Barbar wäre er! er käme, unsre klassische, silbenzählende Litteratur zu beschmitzen, wie eine Nachteule unter die schönen, buntgekleideten, singenden Gefieder! —

Und doch bleibt's immer und ewig, daß der Teil von Litteratur, der sich aufs Volk beziehet, volksmäßig sein muß, oder er ist klassische Luftblase; doch bleibt's immer und ewig, daß, wenn wir kein Volk haben, wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sei, die in uns lebe und wirke. Da schreiben wir denn nun ewig für Stubengelehrte und ekle Recensenten, aus deren Munde und Magen wir's denn zurückempfangen, machen Romanzen, Oden, Heldengedichte, Kirchen- und Küchenlieder, wie sie niemand versteht, niemand will, niemand fühlet. Unsre klassische Litteratur ist Paradiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe und — ohne Fuß auf die deutsche Erde.

Wie anders hierin andre Nationen! Welche Lieder hat z. E. Percy in seine Reliques genommen, die ich

unserm gebildeten Deutschland nicht vorzuzeigen wagte. Uns wären sie unausstehlich, jenen sind sie's nicht. Das sind einmal alte Nationalstücke, die das Volk singt und sang, woraus man also die Denkart des Volks, ihre Sprache der Empfindung kennen lernet, dies Liedchen hat etwa gar Shakespeare gekannt, daraus einige Reihen geborget u. s. Mit milder Schonung setzt man sich also in die alten Zeiten zurück, in die Denkart des Volks hinab, liegt, hört, lächelt etwa, erfreuet sich mit oder überschlägt und lernet. Überall indes sieht man, aus welchen rohen, kleinen, verachteten Samenkörnern der herrliche Wald ihrer Nationaldichtkunst worden, aus welchem Marke der Nation Spenser und Shakespeare wuchsen.

Großes Reich, Reich von zehn Völkern, Deutschland! du hast keinen Shakespeare, hast du auch keine Gesänge deiner Vorfahren, deren du dich rühmen könntest? Schweizer, Schwaben, Franken, Bayern, Westfäler, Sachsen, Wenden, Preußen, ihr habt allesamt nichts? Die Stimme eurer Väter ist verklungen und schweigt im Staube? Volk von tapfrer Sitte, von edler Tugend und Sprache, du hast keine Abdrücke deiner Seele die Zeiten hinunter?

Kein Zweifel! Sie sind gewesen, sie sind vielleicht noch da; nur sie liegen unter Schlamm, sind verkannt und verachtet. Noch neulich ist eine Schüssel voll Schlamm öffentlich aufgetragen, damit die Nation ja nicht zu etwas Besserm Lust bekomme, als ob solcher Schlamm das Gold wäre, das man führt, und das ja auch selbst der klassische Virgil in den Eingeweiden Ennius' nicht verschmähte. Nur wir müssen Hand anlegen, aufnehmen, suchen, ehe wir alle klassisch gebildet dastehen, französische Lieder singen, wie französische Menuets tanzen, oder gar allesamt Hexameter und Horazische Oden schreiben. Das Licht der sogenannten Kultur will jedes Winkelchen erleuchten, und Sachen der Art liegen nur im Winkel. Legt also Hand

an, meine Brüder, und zeigt unsrer Nation, was sie ist und nicht ist; wie sie dachte und fühlte, oder wie sie denkt und fühlt. Welche herrliche Stücke haben da die Engländer bei ihrem Suchen gefunden! Freilich nicht fürs Papier gemacht und auf ihm kaum lesbar; aber dafür voll lebendigen Geistes, im vollen Kreise des Volks entsprungen, unter ihnen lebend und wirkend. Wer hat nicht von den Wundern der Barden und Skalden, von den Wirkungen der Troubadours, Minstrels und Meistersänger gehört oder gelesen? Wie das Volk dastand und horchte! was es alles in dem Liede hatte und zu haben glaubte! wie heilig es also die Gesänge und Geschichten erhielt, Sprache, Denkart, Sitten, Thaten, an ihnen mit erhielt und fortpflanzte. Hier war zwar einfältiger, aber starker, rührender, wahrer Sang und Klang, voll Gang und Handlung, ein Notdrang ans Herz, schwere Accente oder scharfe Pfeile für die offene, wahrheittrunkene Seele. Ihr neuen Romanzer, Kirchenlieder- und Odenversler, könnet ihr das? wirkt ihr das? und werdet ihr's auf eurem Wege jemals wirken? Für euch sollen wir alle im Lehnstuhl ruhig schlummern, mit der Puppe spielen oder das Versebildlein als Kabinettstück auffangen, daß es im klassischen vergoldeten Rahm da zierlich müßig hange.

Wenn Bürger, der die Sprache und das Herz dieser Volksrührung tief kennet, uns einst einen deutschen Helden- oder Thatengesang voll aller Kraft und alles Ganges dieser kleinen Lieder gäbe; ihr Deutschen, wer würde nicht zulaufen, horchen und staunen? Und er kann ihn geben; seine Romanzen, Lieder, selbst sein verdeutschter Homer ist voll dieser Accente, und bei allen Völkern ist Epopöe und selbst Drama nur aus Volkserzählung, Romanze und Lied worden. — Ja wären wir nicht auch weiter, wenn selbst unsre Geschichte und Beredsamkeit den simpeln, starken, nicht übereilten, aber zum Ziel strebenden Gang des deutschen Geistes in That und Rede genommen oder vielmehr

behalten hätte; denn in den alten Chroniken, Reden und Schriften ist er schon da. Die liebe Moral und die feine pragmatische Philosophie würde sich jeder Macchiavell doch selbst herausfinden können. Ja endlich wäre selbst unsre Erziehung deutscher, an Materialien dieser Art reicher, stärker und einfältiger in Rührung der Sinne und Beschäftigung der lebendsten Kräfte, mich dünkt, unsre Vorfahren in ihren Gräbern würden sich dessen erfreuen und eine neue Welt ihrer wahreren Söhne segnen.

Endlich (denn lasset uns auch hier Klopstocks Spruch erfüllen:

Nie war gegen das Ausland
ein anderes Land gerecht wie du!)

zeigte sich hier auch noch ein Ausweg zu Liedern fremder Völker, die wir so wenig kennen und nur aus Liedern können kennen lernen.

Die Karte der Menschheit ist an Völkerkunde ungemein erweitert; wieviel mehr Völker kennen wir als Griechen und Römer! wie kennen wir sie aber? Von außen, durch Fratzenkupferstiche und fremde Nachrichten, die den Kupferstichen gleichen? oder von innen, durch ihre eigne Seele? aus Empfindung, Rede und That? — So sollte es sein und ist's wenig. Der pragmatische Geschicht- und Reisebeschreiber beschreibt, malt, schildert; er schildert immer, wie er sieht, aus eignem Kopfe, einseitig gebildet, er lügt also, wenn er auch am wenigsten lügen will.

Das einzige Mittel dagegen ist leicht und offenbar. Alle unpolizierten Völker singen und handeln; was sie handeln, singen sie und singen Abhandlung. Ihre Gesänge sind das Archiv des Volks, der Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihrer Theogonie und Kosmogonien, der Thaten ihrer Väter und der Begebenheiten ihrer Geschichte, Abdruck ihres Herzens, Bild ihres häuslichen Lebens in Freude und Leid, beim Brautbett und Grabe. Die Natur

hat ihnen einen Trost gegen viele Übel gegeben, die sie drücken, und einen Ersatz vieler sogenannten Glückseligkeiten, die wir genießen: d. i. Freiheitsliebe, Müßiggang, Taumel, und Gesang. Da malen sich alle, da erscheinen alle, wie sie sind. Die kriegerische Nation singt Thaten, die zärtliche Liebe. Das scharfsinnige Volk macht Rätsel, das Volk von Einbildung Allegorien, Gleichnisse, lebendige Gemälde. Das Volk von warmer Leidenschaft kann nur Leidenschaft, wie das Volk unter schrecklichen Gegenständen sich auch schreckliche Götter dichtet. — Eine kleine Sammlung solcher Lieder aus dem Munde eines jeden Volks, über die vornehmsten Gegenstände und Handlungen ihres Lebens, in eigner Sprache, zugleich gehörig verstanden, erklärt, mit Musik begleitet — wie würde es die Artikel beleben, auf die der Menschenkenner bei allen Reisebeschreibungen doch immer am begierigsten ist, „von Denkart und Sitten der Nation! von ihrer Wissenschaft und Sprache! von Spiel und Tanz, Musik und Götterlehre.“ Von alle diesem bekämen wir doch bessere Begriffe, als durch Plappereien des Reisebeschreibers oder als durch ein in ihrer Sprache aufgenommenes — — — Vaterunser! Wie Naturgeschichte Kräuter und Tiere beschreibt, so schilderten sich hier die Völker selbst. Man bekäme von allem anschauenden Begriff, und durch die Ähnlichkeit oder Abweichung dieser Lieder an Sprache, Inhalt und Tönen, insonderheit in Ideen der Kosmogonie und der Geschichte ihrer Väter ließe sich auf die Abstammung, Fortpflanzung und Vermischung der Völker wie viel und wie sicher schließen!

Und doch sind selbst in Europa noch eine Reihe Nationen auf diese Weise unbenutzt, unbeschrieben. Esthen und Letten, Wenden und Slaven, Polen und Russen, Friesen und Preußen — ihre Gesänge der Art sind nicht so gesammelt, als die Lieder der Isländer, Dänen, Schweden, geschweige der Engländer, Hersen und Briten, oder gar der südlichen Völker. Und unter

ihnen sind doch so manche Personen, denen es Amt und Arbeit ist, die Sprache, Sitte, Denkart, alte Vorurteile und Gebräuche ihrer Nation zu studieren! und andern Nationen gäben sie hiermit die lebendigste Grammatik, das beste Wörterbuch und Naturgeschichte ihres Volks in die Hände. Nur sie müssen es geben, wie es ist, in der Ursprache und mit genugsamer Erklärung, ungeschimpft und unverspottet, sowie unverschönt und unveredelt; womöglich mit Gesangweise und allem, was zum Leben des Volks gehört. Wenn sie's nicht brauchen können, können's andre brauchen.

Lessing hat über zwei litauische Lieder seine Stimme gegeben; Kleist hat ein Lied der Lappen und Kannibalen nachgebildet, und Gerstenberg wie schöne Stücke der alten Dänen übersetzt gegeben. Welche schöne Ernte wäre noch dahinten! — Wenn Leibniz den menschlichen Witz und Scharfsinn nie wirksamer erklärt als in Spielen; wahrlich so ist das menschliche Herz und die volle Einbildungskraft nie wirksamer als in den Naturgesängen solcher Völker. Sie öffnen das Herz, wenn man sie höret, und wie viele Dinge in unsrer künstlichen Welt schließen und mauern es zu!

Auch den Regeln der Dichtkunst endlich, die wir uns meistens aus Griechen und Römern geformt haben, thun Proben und Sammlungen der Art nicht ungut. Auch die Griechen waren einst, wenn wir so wollen, Wilde, und selbst in den Blüten ihrer schönsten Zeit ist weit mehr Natur als das blinzende Auge der Scholiasten und der Klassiker findet. Bei Homer hat's noch neulich Wood abermals gezeiget; er sang aus alten Sagen, und sein Hexameter war nichts als Sangweise der griechischen Romanze. Tyrtäus' Kriegsgesänge sind griechische Balladen, und wenn Arion, Orpheus, Amphion lebten, so waren sie edle griechische Schamanen. Die alte Komödie entsprang aus Spottliedern und Mummereien voll Hefen und Tanz; die Tragödie aus Chören und Dithyramben d. i. alten lyrischen

Volkssagen und Göttergeschichten. Wenn nun Frau Sappho und ein litauisches Mädchen die Liebe auf gleiche Art singen, wahrlich so müssen die Regeln ihres Gesanges wahr sein, sie sind Natur der Liebe und reichen bis ans Ende der Erde. Wenn Tyrtäus und der Isländer gleichen Schlachtgesang anstimmet, so ist der Ton wahr, er reicht bis ans Ende der Erde. Ist aber wesentliche Ungleichheit da, will man uns Nationalformen oder gar gelehrte Übereinkommnisse über Produkte eines Erdwinkels für Gesetze Gottes und der Natur aufbürden — sollte es da nicht erlaubt sein, das Marienbild und den Esel zu unterscheiden, der das Marienbild trägt?

---

## III.

# Shakespeare.

Aus den fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst. 1773.

Wenn bei einem Manne mir jenes ungeheure Bild einfällt: „hoch auf einem Felsengipfel sitzend! zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!" so ist's bei Shakespeare! — Nur freilich auch mit dem Zusatz, wie unten am tiefsten Fuße seines Felsenthrones Haufen murmeln, die ihn — erklären, retten, verdammen, entschuldigen, anbeten, verleumden, übersetzen und lästern! — und die er alle nicht höret!

Welche Bibliothek ist schon über, für und wider ihn geschrieben! — die ich nun auf keine Weise zu vermehren Lust habe. Ich möchte es vielmehr gern, daß in dem kleinen Kreise, wo dies gelesen wird, es niemand mehr in den Sinn komme, über, für und wider ihn zu schreiben! ihn weder zu entschuldigen, noch zu verleumden; aber zu

erklären, zu fühlen, wie er ist, zu nützen und — womöglich! — uns Deutschen herzustellen. Trüge dies Blatt dazu etwas bei!

Die kühnsten Feinde Shakespeares haben ihn — unter wie vielfachen Gestalten! — beschuldigt und verspottet, daß er, wenn auch ein großer Dichter, doch kein guter Schauspieldichter, und wenn auch dies, doch wahrlich kein so klassischer Trauerspieler sei als Sophokles, Euripides, Corneille und Voltaire, die alles Höchste und Ganze dieser Kunst erschöpft. — Und die kühnsten Freunde Shakespeares haben sich meistens nur begnüget, ihn hierüber zu entschuldigen, zu retten; seine Schönheiten nur immer mit Anstoß gegen die Regeln zu wägen, zu kompensieren; ihm als Angeklagten das absolvo zu erreden und dann sein Großes desto mehr zu vergöttern, je mehr sie über Fehler die Achsel ziehen mußten. So stehet die Sache noch bei den neuesten Herausgebern und Kommentatoren über ihn — ich hoffe, diese Blätter sollen den Gesichtspunkt verändern, daß sein Bild in ein volleres Licht kommt.

Es ist von Griechenland aus, da man die Wörter Drama, Tragödie, Komödie geerbet; und so wie die Letternkultur des menschlichen Geschlechts auf einem schmalen Striche des Erdbodens den Weg nur durch die Tradition genommen, so ist in dem Schoße und mit der Sprache dieser natürlich auch ein gewisser Regelnvorrat überall mitgekommen, der von der Lehre unzertrennlich schien. Da die Bildung eines Kindes doch unmöglich durch Vernunft geschehen kann und geschieht, sondern durch Ansehen, Eindruck, Göttlichkeit des Beispiels und der Gewohnheit, so sind ganze Nationen in allem, was sie lernen, noch weit mehr Kinder. Der Kern würde ohne Schlaube nicht wachsen, und sie werden auch nie den Kern ohne Schlaube bekommen, selbst wenn sie von dieser ganz keinen Gebrauch machen könnten. Es ist der Fall mit dem griechischen und nordischen Drama.

In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland war's, was es in Norden nicht sein kann. In Norden ist's also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles' Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Ich glaube, diese Sätze aus Griechenland selbst beweisen zu können und eben dadurch die Natur des nordischen Dramas und des größten Dramatisten in Norden, Shakespeares, sehr zu entziffern. Man wird Genese einer Sache durch die andere, aber zugleich Verwandlung sehen, daß sie gar nicht mehr dieselbe bleibt.

Die griechische Tragödie entstand gleichsam aus einem Auftritt, aus dem Impromptu des Dithyramben, des mimischen Tanzes, des Chors. Dieser bekam Zuwachs, Umschmelzung; Äschylus brachte statt einer handelnden Person zween auf die Bühne, erfand den Begriff der Hauptperson und verminderte das Chormäßige. Sophokles fügte die dritte Person hinzu, erfand Bühne: — aus solchem Ursprunge, aber spät, hob sich das griechische Trauerspiel zu seiner Größe hervor, ward Meisterstück des menschlichen Geistes, Gipfel der Dichtkunst, den Aristoteles so hoch ehret, und wir freilich nicht tief genug in Sophokles und Euripides bewundern können.

Man siehet aber zugleich, daß aus diesem Ursprunge gewisse Dinge erklärlich werden, die man sonst, als tote Regeln angestaunet, erschrecklich verkennen müssen. Jene Simplicität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes fort ausgehaltene Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit — das alles lag ohne Kunst und Zauberei so natürlich und wesentlich im Ursprunge griechischer Tragödie, daß diese ohne Veredlung zu alle jenem nicht möglich war. Alles das war Schlaube, in der die Frucht wuchs.

Tretet in die Kindheit der damaligen Zeit zurück: Simplicität der Fabel lag wirklich so sehr in dem, was Handlung der Vorzeit, der Republik, des Vaterlandes, der Religion, was Heldenhandlung hieß, daß der Dichter eher Mühe hatte, in dieser einfältigen Größe Teile zu entdecken, Anfang, Mittel und Ende dramatisch hineinzubringen, als sie gewaltsam zu sondern, zu verstümmeln oder aus vielen abgesonderten Begebenheiten ein Ganzes zu kneten. Wer jemals Äschylus oder Sophokles gelesen, müßte das nie unbegreiflich finden. Im ersten was ist die Tragödie als oft ein allegorisch-mythologisch halb-episches Gemälde, fast ohne Folge der Auftritte, der Geschichte, der Empfindungen, oder gar, wie die Alten sagten, nur noch Chor, dem einige Geschichte zwischengesetzt war? — Konnte hier über Simplicität der Fabel die geringste Mühe und Kunst sein? Und war's in den meisten Stücken des Sophokles anders? Sein Philoktet, Ajax, vertriebner Ödipus u. s. w. nähern sich noch immer so sehr dem Einartigen ihres Ursprunges, dem dramatischen Bilde mitten im Chor. Kein Zweifel! es ist Genesis der griechischen Bühne.

Nun sehe man, wieviel aus der simpeln Bemerkung folge. Nichts minder als: das Künstliche ihrer Regeln war — keine Kunst! war Natur! — Einheit der Fabel — war Einheit der Handlung, die vor ihnen lag; die nach ihren Zeit-, Vaterlands-, Religions-, Sittenumständen nicht anders als solch ein Eins sein konnte. Einheit des Orts — war Einheit des Orts; denn die eine, kurze feierliche Handlung ging nur an einem Ort, im Tempel, Palast, gleichsam auf einem Markt des Vaterlandes vor: so wurde sie im Anfange nur mimisch und erzählend nachgemacht und zwischengeschoben; so kamen endlich die Auftritte, die Scenen hinzu — aber alles natürlich noch eine Scene, wo der Chor alles band, wo der Natur der Sache wegen die Bühne nie leer bleiben konnte u. s. w. Und daß Ein-

heit der Zeit nun hieraus folgte und natürlich mitging — welchem Kinde brauchte das bewiesen zu werden? Alle diese Dinge lagen damals in der Natur, daß der Dichter mit alle seiner Kunst ohne sie nichts konnte!

Wie sich alles in der Welt ändert, so mußte sich auch die Natur ändern, die eigentlich das griechische Drama schuf. Weltverfassung, Sitten, Stand der Republiken, Tradition der Heldenzeit, Glaube, selbst Musik, Ausdruck, Maß der Illusion wandelte, und natürlich schwand auch Stoff zu Fabeln, Gelegenheit zu der Bearbeitung, Anlaß zu dem Zwecke. Man konnte zwar das Uralte, oder gar von andern Nationen ein Fremdes herbeiholen und nach der gegebenen Manier bekleiden, das that alles aber nicht die Wirkung; folglich war in allem auch nicht Seele; folglich war's auch nicht (was sollen wir mit Worten spielen?) das Ding mehr. Puppe, Nachbild, Affe, Statue, in der nur noch der andächtigste Kopf den Dämon finden konnte, der die Statue belebte. Lasset uns gleich (denn die Römer waren zu dumm, oder zu klug, oder zu wild und unmäßig, um ein völlig gräcisierendes Theater zu errichten) zu den neuen Atheniensern Europens übergehen, und die Sache wird, dünkt mich, offenbar.

Alles, was Puppe des griechischen Theaters ist, kann ohne Zweifel kaum vollkommener gedacht und gemacht werden, als es in Frankreich geworden. Ich will nicht bloß an die sogenannten Theaterregeln denken, die man dem guten Aristoteles beimißt, Einheit der Zeit, des Orts, der Handlung, Bindung der Scenen, Wahrscheinlichkeit des Brettergerüstes u. s. w., sondern wirklich fragen, ob über das gleißende, klassische Ding, was die Corneille, Racine und Voltaire gegeben haben, über die Reihe schöner Auftritte, Gespräche, Verse und Reime, mit der Abmessung, dem Wohlstande, dem Glanze — etwas in der Welt möglich sei? Der Verfasser dieses Aufsatzes zweifelt nicht bloß daran, sondern alle Ver-

ehrer Voltaires und der Franzosen, zumal diese edlen Athenienser selbst, werden es geradezu leugnen — haben's ja auch schon genug gethan, thun's und werden's thun, „über das geht nichts, das kann nicht übertroffen werden!" Und in den Gesichtspunkt des Übereinkommnisses gestellt, die Puppe aufs Brettergerüste gesetzt — haben sie recht, und müssen von Tag zu Tage, je mehr man sich in das Gleißende vernarrt und es nachäffet, in allen Ländern Europens mehr bekommen.

Bei alledem ist's aber doch ein drückendes, unwiderstrebliches Gefühl: „das ist keine griechische Tragödie von Zweck, Wirkung, Art, Wesen, kein griechisches Drama!" Und der parteiische Verehrer der Franzosen kann, wenn er Griechen gefühlt hat, das nicht leugnen. Ich will's gar nicht einmal untersuchen, „ob sie auch ihren Aristoteles den Regeln nach so beobachten, wie sie's vorgeben, wo Lessing gegen die lautesten Anmaßungen neulich schreckliche Zweifel erregt hat." Das alles aber auch zugegeben, Drama ist nicht dasselbe; warum? weil im Innern nichts von ihm dasselbe mit jenem ist, nicht Handlung, Sitten, Sprache, Zweck, nichts — und was hülfe also alles Äußere so genau erhaltene Einerlei? Glaubt denn wohl jemand, daß ein Held des großen Corneille ein römischer oder französischer Held sei? Spanisch-Senecaische Helden! galante Helden, abenteuerlich tapfre, großmütige, verliebte, grausame Helden, also dramatische Fiktionen, die außer dem Theater Narren heißen würden und wenigstens für Frankreich schon damals halb so fremde waren, als sie's jetzt bei den meisten Stücken ganz sind — das sind sie. Racine spricht die Sprache der Empfindung — allerdings nach diesem einen zugegebenen Übereinkommnisse ist nichts über ihn; aber außer dem auch — wüßte ich nicht, wo eine Empfindung so spräche? Es sind Gemälde der Empfindung von dritter, fremder Hand; nie aber oder selten die unmittelbaren, ersten, ungeschminkten Regungen, wie sie Worte suchen und endlich finden. Der

schöne Voltairesche Vers, sein Zuschnitt, Inhalt, Bilderwirtschaft, Glanz, Witz, Philosophie — ist er nicht ein schöner Vers? Allerdings! der schönste, den man sich vielleicht denken kann, und wenn ich ein Franzose wäre, würde ich verzweifeln, hinter Voltaire einen Vers zu machen — aber schön oder nicht schön, kein Theatervers für Handlung, Sprache, Sitten, Leidenschaften, Zweck eines (anders als französischen) Drama, ewige Schulchrie, Lüge und Gallimathias! Endlich Zweck des allen? durchaus kein griechischer, kein tragischer Zweck! Ein schönes Stück, wenn es auch eine schöne Handlung wäre, auf die Bühne zu bringen! eine Reihe artiger und wohlgekleideter Herren und Damen schöne Reden, auch die schönste und nützlichste Philosophie in schönen Versen vortragen zu lassen! sie allesamt auch in eine Geschichte dichten, die einen Wahn der Vorstellung gibt und also die Aufmerksamkeit mit sich fortzieht! endlich das alles auch durch eine Zahl wohlgeübter Herren und Damen vorstellen lassen, die wirklich auf Deklamation, Stelzengang der Sentenzen und Außenwerke der Empfindung, Beifall und Wohlgefallen anwenden — das alles können vortreffliche und die besten Zwecke zu einer lebendigen Lektüre, zur Übung im Ausdruck, Stellung und Wohlstande, zum Gemälde guter oder gar heroischer Sitten, und endlich gar eine völlige Akademie der Nationalweisheit und Decence im Leben und Sterben werden (alle Nebenzwecke übergangen), schön! bildend! lehrreich! vortrefflich! durchaus aber weder Hand noch Fuß vom Zweck des griechischen Theaters.

Und welches war der Zweck? Aristoteles hat's gesagt, und man hat genug darüber gestritten — nichts mehr und minder, als eine gewisse Erschütterung des Herzens, die Erregung der Seele in gewissem Maß und von gewissen Seiten, kurz eine Gattung Illusion, die wahrhaftig noch kein französisches Stück zuwege gebracht hat oder zuwege bringen wird. Und folglich (es heiße so herr-

lich und nützlich wie es wolle) griechisches Drama ist's nicht, Trauerspiel des Sophokles ist's nicht. Als Puppe ihm noch so gleich; der Puppe fehlt Geist, Leben, Natur, Wahrheit — mithin alle Elemente der Rührung — mithin Zweck und Erreichung des Zwecks — ist's also dasselbe Ding mehr?

Lasset uns also ein Volk setzen, das, aus Umständen, die wir nicht untersuchen mögen, Lust hätte, sich, statt nachzuäffen und mit der Walnußschale davonzulaufen, selbst lieber sein Drama zu erfinden, so ist's, dünkt mich, wieder erste Frage: wann? wo? unter welchen Umständen? woraus soll's das thun? und es braucht keines Beweises, daß die Erfindung nichts als Resultat dieser Fragen sein wird und sein kann. Holt es sein Drama nicht aus Chor, aus Dithyramb her, so kann's auch nichts Chormäßiges, Dithyrambisches haben. Läge ihm keine Simplicität von Faktis der Geschichte, Tradition, häuslichen und Staats- und Religionsbeziehungen vor — natürlich kann's nichts von alledem haben. — Es wird sich, womöglich, sein Drama nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurteilen, Tradition und Liebhabereien, wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel (eben wie die edlen Griechen aus dem Chor) erfinden — und das Erfundene wird Drama sein, wenn es bei diesem Volk dramatischen Zweck erreicht. Man sieht, wir sind bei den

toto divisis ab orbe Britannis

und ihrem großen Shakespeare.

Daß da, und zu der und vor der Zeit kein Griechenland war, wird kein pullulus Aristoteles leugnen, und hier und da also griechisches Drama zu fordern, daß es natürlich (wir reden von einer Nachäffung) entstehe, ist ärger, als daß ein Schaf Löwen gebären solle. Es wird allein erste und letzte Frage: „Wie ist der Boden? worauf ist er zubereitet? was ist in ihn gesäet? was sollte er tragen

können?" — und Himmel! wie weit hier von Griechenland weg! Geschichte, Tradition, Sitten, Religion, Geist der Zeit, des Volks, der Rührung, der Sprache — wie weit von Griechenland weg! Der Leser kenne beide Zeiten viel oder wenig, so wird er doch keinen Augenblick verwechseln, was nichts Ähnliches hat. Und wenn nun in dieser glücklich oder unglücklich veränderten Zeit es eben ein Alter, ein Genie gäbe, das aus seinem Stoff so natürlich, groß und original eine dramatische Schöpfung zöge, als die Griechen aus dem ihren — und diese Schöpfung ein vollkommenes Ganzes wäre —, was für ein Thor, der nun vergliche und gar verdammte, weil dies zweite nicht das erste sei? Und alle sein Wesen, Tugend und Vollkommenheit beruht ja darauf, daß es nicht das erste ist; daß aus dem Boden der Zeit eben die andere Pflanze erwuchs.

Shakespeare fand vor und um sich nichts weniger als Simplicität von Vaterlandssitten, Thaten, Neigungen und Geschichtstraditionen, die das griechische Drama bildete, und da also nach dem ersten methaphysischen Weisheitssatze aus nichts nichts wird, so wäre, Philosophen überlassen, nicht bloß kein griechisches, sondern wenn's außerdem nichts giebt, auch gar kein Drama in der Welt mehr geworden und hätte werden können. Da aber Genie bekanntermaßen mehr ist als Philosophie, und Schöpfer ein ander Ding als Zergliederer, so war's ein Sterblicher, mit Götterkraft begabt, eben aus dem entgegengesetztesten Stoff und in der verschiedensten Bearbeitung dieselbe Wirkung hervorzurufen, Furcht und Mitleid! und beide in einem Grade, wie jener erste Stoff und Bearbeitung es kaum vormals hervorzubringen vermocht! — Glücklicher Göttersohn über sein Unternehmen! Eben das Neue, Erste, ganz Verschiedne zeigt die Urkraft seines Berufs.

Shakespeare fand keinen Chor vor sich, aber wohl Staats- und Marionettenspiele — wohl! er bildete also

aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim, das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt. Er fand keinen so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, sondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten — der Gram um das Vorige wäre vergebens gewesen; er dichtete also Stände und Menschen, Völker und Spracharten, König und Narren, Narren und König zu dem herrlichen Ganzen! Er fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, was wir, wenn nicht Handlung im griechischen Verstande, so Aktion im Sinne der mittlern, oder in der Sprache der neuern Zeiten Begebenheit (évènement), großes Ereignis nennen wollen — o Aristoteles! wenn du erschienest, wie würdest du den neuen Sophokles homerisieren! Würdest so eine eigne Theorie über ihn dichten, die jetzt seine Landsleute, Home und Hurd, Pope und Johnson noch nicht gedichtet haben! Würdest dich freuen, von jedem deiner Stücke Handlung, Charakter, Meinungen, Ausdruck, Bühne wie aus zwei Punkten des Dreiecks Linien ziehen zu können, die sich oben in einem Punkte des Zwecks, der Vollkommenheit begegnen! Würdest zu Sophokles sagen: male das heilige Blatt dieses Altars! und du, o nordischer Barde, alle Seiten und Wände dieses Tempels in dein unsterbliches Fresko.

Man lasse mich als Ausleger und Rhapsodisten fortfahren; denn ich bin Shakespeare näher als dem Griechen. Wenn bei diesem das Eine einer Handlung herrscht, so arbeitet jener auf das Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit. Wenn bei jenem ein Ton der Charaktere herrschet, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, soviel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang seines Konzertes zu bilden. Wenn in jenem eine singende feine Sprache wie in einem höhern Äther tönet, so spricht

dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menscharten, ist Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen — und auf so verschiedenen Wegen beide Vertraute einer Gottheit? — Und wenn jener Griechen vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakespeare nordische Menschen! Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Acteur, Coulisse verschwunden! Lauter einzelne, im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt! — einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen eines theatralischen Bildes, einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet. Wer kann sich einen größern Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter denken!

Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine Bühne. Die Auftritte der Natur rücken vor und ab: wirken ineinander, so disparat sie scheinen; bringen sich hervor und zerstören sich, damit die Absicht des Schöpfers, der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde — dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodicee Gottes. Lear, der rasche, warme, edelschwache Greis, wie er da vor seiner Landkarte steht und Kronen wegschenkt und Länder zerreißt — in der ersten Scene der Erscheinung —, trägt schon allen Samen seiner Schicksale zur Ernte der dunkelsten Zukunft in sich. Siehe, der gutherzige Verschwender, der rasche Unbarmherzige, der kindische Vater wird es bald sein, auch in den Vorhöfen seiner Tochter — bittend, betend, bettelnd, fluchend, schwärmend, segnend — ach Gott! und Wahnsinn ahnend. Wird's sein bald mit blassem Scheitel unter Donner und Blitz, zur untersten Klasse von Menschen herabgestürzt, mit einem Narren und in der Höhle eines tollen Bettlers Wahnsinn

gleichsam pochend vom Himmel herab. — Und nun ist, wie er's ist, in der ganzen leichten Majestät seines Elends und Verlassens; und nun zu sich kommend, angeglänzt vom letzten Strahle Hoffnung, damit diese auf ewig, ewig erlösche! Gefangen, die tote Wohlthäterin, Verzeiherin, Kind, Tochter auf seinen Armen! auf ihrem Leichnam sterbend, der alte Knecht dem alten Könige nachsterbend — Gott, welch ein Wechsel von Zeiten, Umständen, Stürmen, Wetter, Zeitläuften! und alle nicht bloß eine Geschichte — Helden und Staatsaktion, wenn du willt! von einem Anfange zu einem Ende, nach der strengsten Regel deines Aristoteles; sondern tritt näher und fühle den Menschengeist, der auch jede Person und Alter und Charakter und Nebending in das Gemälde ordnete. Zween alte Väter und alle ihre so verschiednen Kinder! Des einen Sohn gegen einen betrogenen Vater unglücklich dankbar, der andre gegen den gutherzigsten Vater scheußlich undankbar und abscheulich glücklich. Der gegen seine Töchter, diese gegen ihn, ihr Gemahl, Freier und alle Helfershelfer im Glück und Unglück. Der blinde Gloster am Arm seines unerkannten Sohnes, und der tolle Lear zu den Füßen seiner vertriebenen Tochter! und nun der Augenblick der Wegscheide des Glücks, da Gloster unter seinem Baume stirbt, und die Trompete rufet, alle Nebenumstände, Triebfedern, Charaktere und Situationen dahineingedichtet — alles im Spiel! zu einem Ganzen sich fortwickelnd — zu einem Vater- und Kinder-, Königs- und Narren- und Bettler- und Elend-Ganzen zusammengeordnet, wo doch überall bei den disparatsten Scenen Seele der Begebenheit atmet, wo Örter, Zeiten, Umstände selbst, möchte ich sagen, die heidnische Schicksals- und Sternenphilosophie, die durchweg herrschet, so zu diesem Ganzen gehören, daß ich nichts verändern, versetzen, aus andern Stücken hierher oder hieraus in andre Stücke bringen könnte. Und das wäre kein Drama? Shakespeare kein dramatischer Dichter? Der hundert Auftritte einer Welt-

begebenheit mit dem Arm umfaßt, mit dem Blick ordnet, mit der einen durchhauenden, alles belebenden Seele erfüllet und nicht Aufmerksamkeit, Herz, alle Leidenschaften, die ganze Seele von Anfang bis zu Ende fortreißt — wenn nicht mehr, so soll Vater Aristoteles zeugen, „die Größe des lebendigen Geschöpfes darf nur mit einem Blick übersehen werden können“ — und hier — Himmel! wie wird das Ganze der Begebenheit mit tiefster Seele fortgefühlt und geendet! — Eine Welt dramatischer Geschichte, so groß und tief wie die Natur; aber der Schöpfer giebt uns Auge und Gesichtspunkt, so groß und tief zu sehen!

In Othello, dem Mohren, welche Welt, welch ein Ganzes! lebendige Geschichte der Entstehung, Fortgangs, Ausbruchs, traurigen Endes der Leidenschaft dieses edlen Unglückseligen, und in welcher Fülle und Zusammenlauf der Räder zu einem Werke! Wie dieser Jago, der Teufel in Menschengestalt, die Welt ansehen, und mit allen, die um ihn sind, spielen! und wie nun die Gruppe, ein Cassio und Rodrich, Othello und Desdemone, in den Charakteren, mit dem Zunder von Empfänglichkeiten seiner Höllenflamme, um ihn stehen muß, und jedes ihm in den Wurf kommt, und er alles braucht und alles zum traurigen Ende eilet. — Wenn ein Engel der Vorsehung menschliche Leidenschaften gegeneinander abwog und Seelen und Charaktere gruppierte und ihnen Anlässe, wo jedes im Wahn des Freien handelt, zuführt, und er sie alle mit diesem Wahne, als mit der Kette des Schicksals zu seiner Idee leitet — so war der menschliche Geist, der hier entwarf, sann, zeichnete, lenkte.

Daß Zeit und Ort, wie Hülsen um den Kern, immer mit gehen, sollte nicht einmal erinnert werden dürfen, und doch ist hierüber eben das helleste Geschrei. Fand Shakespeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zu erfassen; natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und

Zeit jedesmal zu idealisieren, daß sie mit zur Täuschung beitrügen. Ist wohl jemand in der Welt zu einer Kleinigkeit seines Lebens Ort und Zeit gleichgültig? und sind sie's insonderheit in den Dingen, wo die ganze Seele geregt, gebildet, umgebildet wird? in der Jugend, in Scenen der Leidenschaft, in allen Handlungen aufs Leben! Ist's da nicht eben Ort und Zeit und Fülle der äußern Umstände, die der ganzen Geschichte *Haltung*, *Dauer*, *Existenz* geben muß, und wird ein Kind, ein Jüngling, ein Verliebter, ein Mann im Felde der Thaten sich wohl *einen* Umstand des Lokals, des Wie? und Wo? und Wann? wegschneiden lassen, ohne daß die ganze Vorstellung seiner Seele litte? Da ist nun Shakespeare der größte Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist. Wenn er die Begebenheiten seines Drama dachte, im Kopf wälzte, wie wälzen sich jedesmal Örter und Zeiten so mit umher! Aus Scenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hieher, die dem Gefühl, der Handlung die kräftigste, die idealste ist, wo die sonderbarsten, kühnsten Umstände am meisten den Trug der Wahrheit unterstützen, wo Zeit- und Ortwechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: „Hier ist kein Dichter, ist Schöpfer, ist Geschichte der Welt."

Als z. E. der Dichter den schrecklichen Königsmord, Trauerspiel *Macbeth* genannt, als Faktum der Schöpfung in seiner Seele wälzte — bist du, mein lieber Leser, so blöde gewesen, nun in keiner Scene Scene und Ort mitzufühlen — wehe Shakespeare, dem verwelkten Blatte in deiner Hand. So hast du nichts von der Eröffnung durch die Zauberinnen auf der Heide unter Blitz und Donner! nichts nun vom blutigen Manne mit Macbeths Thaten zur Botschaft des Königes an ihn, nichts wider die Scene, zu brechen und den prophetischen Zaubergeist zu eröffnen und die vorige Botschaft nun mit diesem Gruße in seinem Haupte zu mischen — gefühlt! Nicht sein Weib mit seiner

Abschrift des Schicksalsbriefes in ihrem Schlosse wandeln sehen, die hernach wie grauerlich anders wandern wird! Nicht mit dem stillen Könige noch zu guter Letzt die Abendluft so sanft gewittert, rings um das Haus, wo zwar die Schwalbe so sicher nistet, aber du, o König — das ist im unsichtbaren Werk! — dich deiner Mördergrube näherst. Das Haus in unruhiger, gastlicher Zubereitung, und Macbeth in Zubereitung zum Morde! Die bereitende Nachtscene Bankos mit Fackel und Schwert! Der Dolch, der schauerliche Dolch der Vision! Glocke — kaum ist's geschehen und das Pochen an der Thür! — Die Entdeckung, Versammlung — man trabe alle Örter und Zeiten durch, wo das zu der Absicht, in der Schöpfung, anders als da und so geschehen könnte. Die Mordscene Bankos im Walde; das Nachtgastmahl und Bankos Geist — nun wieder die Hexenheide (denn seine erschreckliche Schicksalsthat ist zu Ende!). Nun Zauberhöhle, Beschwörung, Prophezeiung, Wut und Verzweiflung! der Tod der Kinder Macdufs unter den Flügeln ihrer einsamen Mutter! und jene zween Vertriebnen unter dem Baum, und nun die grauerliche Nachtwanderin im Schlosse, und die wunderbare Erfüllung der Prophezeiung — der heranziehende Wald — Macbeths Tod durch das Schwert eines Ungebornen — ich müßte alle, alle Scenen ausschreiben, um das idealisierte Lokal des unnennbaren Ganzen, der Schicksals-, Königsmords- und Zauberwelt zu nennen, die als Seele das Stück, bis auf den kleinsten Umstand von Zeit, Ort, selbst scheinbarer Zwischenverwirrung belebt, alles in der Seele zu einem schauderhaften, unzertrennlichen Ganzen zu machen — und doch würde ich mit allem nichts sagen.

Dies Individuelle jedes Stücks, jedes einzelnen Weltalls geht mit Ort und Zeit und Schöpfung durch alle Stücke. Lessing hat einige Umstände Hamlets in Vergleichung der Theaterkönigin Semiramis entwickelt — wie voll ist das ganze Drama dieses Lokalgeistes von Anfang

zu Ende. Schloßplatz und bittre Kälte, ablösende Wache und Nachterzählungen, Unglaube und Glaube — der Stern und nun erscheint's! Kann jemand sein, der nicht in jedem Wort und Umstande Bereitung und Natur ahne? So weiter. Alles Kostüme der Geister erschöpft! der Menschen zur Erscheinung erschöpft! Hahnkräh und Paukenschall, stummer Wink und der nahe Hügel, Wort und Unwort — welches Lokal! welches tiefe Eingraben der Wahrheit! Und wie der erschreckte König kniet und Hamlet vorbei irrt in seiner Mutter Kammer vor dem Bilde seines Vaters! und nun die andre Erscheinung! Er am Grabe seiner Ophelia! der rührende good Fellow in allen den Verbindungen mit Horazio, Ophelia, Laertes, Fortinbras! das Jugendspiel der Handlung, was durchs Stück fortläuft und fast bis zu Ende keine Handlung wird — wer da einen Augenblick Brettergerüste fühlt und sucht und eine Reihe gebundner artiger Gespräche auf ihm sucht, für den hat Shakespeare und Sophokles, kein wahrer Dichter der Welt gedichtet.

Hätte ich doch Worte dazu, um die einzelne Hauptempfindung, die also jedes Stück beherrscht und wie eine Weltseele durchströmt, zu bemerken. Wie es doch in Othello wirklich mit zu dem Stücke gehört, so selbst das Nachtsuchen wie die fabelhafte Wunderliebe, die Seefahrt, der Seesturm wie die brausende Leidenschaft Othellos, die so sehr verspottete Todesart, das Entkleiden unter dem Sterbeliedchen und dem Windesausen wie die Art der Sünde und Leidenschaft selbst — sein Eintritt, Rede ans Nachtlicht u. s. w. — wäre es möglich, doch das in Worte zu fassen, wie da alles zu einer Welt der Trauerbegebenheit lebendig und innig gehöre — aber es ist nicht möglich. Kein elendes Farbengemälde läßt sich durch Worte beschreiben oder herstellen, und wie die Empfindung einer lebendigen Welt in allen Scenen, Umständen und Zaubereien der Natur. Gehe, mein Leser, was du willt, Lear und die Richards, Cäsar und die Heinrichs, selbst Zauberstücke und Diver-

tissements, insonderheit Romeo, das süße Stück der Liebe, auch Roman in jedem Zeitumstande, und Ort und Traum und Dichtung — gehe es durch, versuche etwas der Art wegzunehmen, zu tauschen, es gar auf ein französisches Brettergerüste zu simplifizieren — eine lebendige Welt mit allem Urkundlichen ihrer Wahrheit in dies Gerüste verwandelt — schöner Tausch! schöne Wandlung! Nimm dieser Pflanze ihren Boden, Saft und Kraft, und pflanze sie in die Luft; nimm diesem Menschen Ort, Zeit, individuelle Bestandheit — du hast ihm Odem und Seele genommen, und ist ein Bild vom Geschöpf.

Eben da ist also Shakespeare Sophokles' Bruder, wo er ihm dem Anschein nach so unähnlich ist, um im Innern ganz wie er zu sein. Da alle Täuschung durch dies Urkundliche, Wahre, Schöpferische der Geschichte erreicht wird, und ohne sie nicht bloß nicht erreicht würde, sondern kein Element mehr (oder ich hätte umsonst geschrieben) von Shakespeares Drama und dramatischem Geist bliebe, so sieht man, die ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkarten zu diesem Geiste Züge — und das Ganze mag jener Riesengott des Spinosa „Pan! Universum!" heißen. Sophokles blieb der Natur treu, da er eine Handlung eines Orts und einer Zeit bearbeitete; Shakespeare konnt' ihr allein treu bleiben, wenn er seine Weltbegebenheit und Menschenschicksal durch alle die Örter und Zeiten wälzte, wo sie — nun, wo sie geschehen; und gnade Gott dem kurzweiligen Franzosen, der in Shakespeares fünften Aufzug käme, um da die Rührung in der Quintessenz herunterzuschlucken. Bei manchen französischen Stücken mag dies wohl angehen, weil da alles nur fürs Theater versifiziert und in Scenen schaugetragen wird; aber hier geht er eben ganz leer aus. Da ist Weltbegebenheit schon vorbei; er sieht nur die letzte, schlechteste Folge: Menschen

wie Fliegen fallen, er geht hin und höhnt, Shakespeare ist ihm Ärgernis und sein Drama die dümmste Thorheit.

Überhaupt wäre der ganze Knäuel von Ort- und Zeitquästionen längst aus seinem Gewirre gekommen, wenn ein philosophischer Kopf über das Drama sich die Mühe hätte nehmen wollen auch hier zu fragen: „was denn Ort und Zeit sei?“ Soll's das Brettergerüste und der Zeitraum eines Divertissements au théâtre sein, so hat niemand in der Welt Einheit des Orts, Maß der Zeit und der Scenen, als — die Franzosen. Die Griechen — bei ihrer hohen Täuschung, von der wir fast keinen Begriff haben — bei ihren Anstalten für das Öffentliche der Bühne, bei ihrer rechten Tempelandacht vor derselben, haben an nichts weniger als das je gedacht. Wie muß die Täuschung eines Menschen sein, der hinter jedem Auftritt nach seiner Uhr sehen will, ob auch so was in soviel Zeit habe geschehen können? und dem es sodann Hauptelement der Herzensfreude würde, daß der Dichter ihn doch ja um keinen Augenblick betrogen, sondern auf dem Gerüste nur ebensoviel gezeigt hat, als er in der Zeit im Schneckengange seines Lebens sehen würde — welch ein Geschöpf, dem das Hauptfreude wäre! und welch ein Dichter, der darauf als Hauptzweck arbeitete, und sich dann mit dem Regelnkram brüstete: „wie artig habe ich nicht soviel und soviel schöne Spielwerke auf den engen gegebnen Raum dieser Brettergrube, théâtre français genannt, und in den gegebnen Zeitraum der Visite dahin eingeklemmt und eingepaßt, die Scenen filiert und enfiliert! alles genau geflickt und geheftet“ — elender Ceremonienmeister! Savoyarde des Theaters, nicht Schöpfer! Dichter! dramatischer Gott! Als solchem schlägt dir keine Uhr auf Turm und Tempel, sondern du hast Raum und Zeitmaße zu schaffen, und wenn du eine Welt hervorbringen kannst, und die nicht anders als in Raum und Zeit existieret, siehe, so ist da im Innern dein Maß von Frist und Raum;

dahin du alle Zuschauer zaubern, das du allen aufdringen mußt, oder du bist — was ich gesagt habe, nur nichts weniger als dramatischer Dichter.

Sollte es denn jemand in der Welt brauchen demonstriert zu werden, daß Raum und Zeit eigentlich an sich nichts, daß sie die relativste Sache auf Dasein, Handlung, Leidenschaft, Gedankenfolge und Maß der Aufmerksamkeit in oder außerhalb der Seele sind? Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Drama, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden; gegenteils aber auch Stunden zu Tagen und Nachtwachen zu Jahren geworden sind? Hast du keine Situationen in deinem Leben gehabt, wo deine Seele einmal ganz außer dir wohnte, hier in diesem romantischen Zimmer deiner Geliebten, dort auf jener starren Leiche, hier in diesem Drückenden äußerer, beschämender Not — jetzt wieder über Welt und Zeit hinausflog, Räume und Weltgegenden überspringet, alles um sich vergaß und im Himmel, in der Seele, im Herzen dessen bist, dessen Existenz du nun empfindest? Und wenn das in deinem trägen, schläfrigen Wurm- und Baumleben möglich ist, wo dich ja Wurzeln genug am toten Boden deiner Seele festhalten, und jeder Kreis, den du schleppest, dir langsames Moment genug ist, deinen Wurmgang auszumessen — nun denke dich einen Augenblick in eine andre, eine Dichterwelt nur in einen Traum? Hast du nie gefühlt, wie im Traum dir Ort und Zeit schwinden? was das also für unwesentliche Dinge, für Schatten gegen das, was Handlung, Wirkung der Seele ist, sein müssen? wie es bloß an dieser Seele liege, sich Raum, Welt und Zeitmaß zu schaffen, wie und wo sie will? Und hättest du das nur einmal in deinem Leben gefühlt, wärest nach einer Viertelstunde erwacht, und der dunkle Rest deiner Traumhandlungen hätte dich schwören gemacht, du habest Nächte hinweg geschlafen, geträumt und gehandelt! — dürfte dir Mahomeds Traum

als Traum noch einen Augenblick ungereimt sein? und wäre es nicht eben jedes Genies, jedes Dichters und des dramatischen Dichters insonderheit erste und einzige Pflicht, dich in einen solchen Traum zu setzen? Und nun denke, welche Welten du verwirrest, wenn du dem Dichter deine Taschenuhr oder dein Visitenzimmer vorzeigest, daß er dahin und danach dich träumen lehre?

Im Gange seiner Begebenheit, im ordine successivorum und simultaneorum seiner Welt, da liegt sein Raum und Zeit. Wie, und wo er dich hinreiße? Wenn er dich nur dahinreißt, da ist seine Welt. Wie schnell und langsam er die Zeiten folgen lasse; er läßt sie folgen; er drückt dir diese Folge ein; das ist sein Zeitmaß — und wie ist hier wieder Shakespeare Meister! Langsam und schwerfällig fangen seine Begebenheiten an, in seiner Natur wie in der Natur, denn er giebt diese nur im verjüngten Maße. Wie mühevoll, ehe die Triebfedern in Gang kommen! je mehr aber, wie laufen die Scenen! wie kürzer die Reden und geflügelter die Seelen, die Leidenschaft, die Handlung; und wie mächtig sodann dieses Laufen, das Hinstreuen gewisser Worte, da niemand mehr Zeit hat. Endlich zuletzt, wenn er den Leser ganz getäuscht und im Abgrunde seiner Welt und Leidenschaft verloren sieht, wie wird er kühn, was läßt er aufeinander folgen! Lear stirbt nach Cordelia und Kent nach Lear! es ist gleichsam Ende seiner Welt, jüngster Tag da, da alles aufeinander rollet und hinstürzt, der Himmel eingewickelt und die Berge fallen; das Maß der Zeit ist hinweg. — Freilich wieder nicht für den lustigen, munteren Kallogallianer, der mit heiler frischer Haut in den fünften Akt käme, um an der Uhr zu messen, wieviel da in welcher Zeit sterben? aber Gott, wenn das Kritik, Theater, Illusion sein soll — was wäre dann Kritik? Illusion? Theater? was bedeuteten alle die leeren Wörter?

Nun finge eben das Herz meiner Untersuchung an, „wie? auf welche Kunst und Schöpferweise Shakespeare

eine elende Romanze, Novelle, und Fabelhistorie zu solch einem lebendigen Ganzen habe dichten können? Was für Gesetze unsrer historischen, philosophischen, dramatischen Kunst in jedem seiner Schritte und Kunstgriffe liege?“ Welche Untersuchung! wieviel für unsern Geschichtbau, Philosophie der Menschenseelen und Drama. — Aber ich bin kein Mitglied aller unsrer historischen, philosophischen und schönkünstlichen Akademien, in denen man freilich an jedes andre eher als an so etwas denkt! Selbst Shakespeares Landsleute denken nicht daran. Was haben ihm oft seine Kommentatoren für historische Fehler gezeihet! der fette Warburton z. E., welche historische Schönheiten schuld gegeben! und noch der letzte Verfasser des Versuchs über ihn, hat er wohl die Lieblingsidee, die ich bei ihm suchte: „wie hat Shakespeare aus Romanzen und Novellen Drama gedichtet?“ erreicht? Sie ist ihm wie dem Aristoteles dieses britischen Sophokles, dem Lord Home, kaum eingefallen.

Trauriger und wichtiger wird der Gedanke, daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte! daß, da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon jetzt aus diesen großen Trümmern der Ritternatur so weit heraus sind, daß selbst Garrick, der Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem Grabe, soviel ändern, auslassen, verstümmeln muß, und bald vielleicht, da sich alles so sehr verwischt und anderswohin neiget, auch sein Drama der lebendigen Vorstellung ganz unfähig werden, und eine Trümmer von Kolossus, von Pyramide sein wird, die jeder anstaunet und keiner begreift. Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte, und wo du, mein Freund*), der du dich

*) Dieser Freund war Goethe. Er schrieb damals am Götz von Berlichingen.

bei diesem Lesen erkennest und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmet, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal *aus unsern Ritterzeiten* in unsrer Sprache, unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide dir den Traum, und dein edles Wirken laß nicht nach, bis der Kranz dort oben hange. Und solltest du alsdann auch später sehen, wie unter deinem Gebäude der Boden wankt, und der Pöbel umher still steht und gafft oder höhnt, und die dauernde Pyramide nicht alten ägyptischen Geist wieder aufzuwecken vermag — dein Werk wird bleiben und ein treuer Nachkomme dein Grab suchen und mit andächtiger Hand dir schreiben, was das Leben fast aller Würdigen der Welt gewesen:

Voluit, quiescit!

---

## IV.

## Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm.

Aus der ersten und zweiten Sammlung der „Zerstreuten Blätter“.
2. Ausg. 1791.

### Erster Teil.

Beinahe sollte man sagen, daß die griechische Blumenlese das Schicksal natürlicher Blumen gehabt habe: sie blühen, sie werden gesammelt und verwelken im Kranz. Könnte man nur auch hinzusetzen, daß, sowie die unerschöpfliche Erde statt der verwelkten einen neuen Frühling blühender Kinder gebiert, auch die Hora der griechischen Sprache so freigebig gewesen wäre; fast aber ist nach dem Laufe des Schicksals auf unserer Erde das letzte unmöglich.

Jede Sprache der gebildeten Völker genoß nur einmal ihre schöne Zeit; war diese vorbei, so konnte zwar das Treibhaus ersetzen wollen, was die Natur erst gutwillig gab, immer aber waren diese spätern Kinder der Mühe auch vom höhern Alter ihrer Mutter Zeuge. Sie standen nur da, um die kräftigere und blühendere Schönheit ihrer frühern Geschwister entweder zu erheben — oder zu verdrängen, nachdem es das Schicksal wollte. Beides ist der Fall der griechischen Anthologie gewesen, und so ist aus dem Blumengarten der alten Welt mit der Zeit ein wilder überschwemmter Boden worden, auf dem das Beste neben dem Schlechtesten blühet.

Es ist Zeit, mein langes Bild zu enden, und es in Geschichte zu verwandeln.

Anderthalbhundert Jahre vor Christi Geburt sammelte ein asiatischer Grieche, Meleager von Tyrus, einen Kranz von Blumen, d. i. von den niedlichsten kleinen Gedichten seiner Sprache. Daß er ihn mit Wahl gesammelt habe, zeigen teils die Namen der Dichter und Dichterinnen, aus denen er zusammenlas, teils der zärtliche und feine Geschmack, der in seinen eignen Gedichten herrschet. Wenn man in der Zuschrift seines Blumenkranzes an seinen Freund Diokles die vierundvierzig Namen lieset, deren Blüten er brach; wenn man die Liebhaberei des Sammlers betrachtet, wie er die Art eines jeden mit einer Blume vergleicht und wie eine Biene umherfliegt, das Süßeste aus allen zu kosten, und nun höret „dieser Schatz sei nicht mehr da! er sei wahrscheinlich auf immer verloren" — nimmt man diese Umstände zusammen, und überdenkt, daß nur einmal Griechen in unserer Welt lebten: wer wollte nicht der Corona des Meleagers einen bedauernden Seufzer schenken?

Hundertundfünfzig Jahre nachher fing Philippus aus Thessalonich an, einen ähnlichen Fleiß auf die Dichter zu wenden, die nach Meleager geblühet hatten. Die

Namen einiger derselben, von denen noch Stücke zu uns gekommen, lassen uns abermals den Verlust der andern bedauern; um so mehr, da Meleager und Philippus auch Blumen ungenannter Dichter lasen, und wir also an beiden mehr verloren haben, als selbst ihr Namenverzeichnis saget. Wahrscheinlich hatten sie alles aufbehalten, was ihnen an kleinen Gedichten der Aufmerksamkeit eines guten Geschmacks wert schien.

Aber das Schicksal! Es richtete Anthologie gerade durch Anthologie zu Grunde. In der barbarischen Zeit Justinians lebte Agathias, ein dritter Sammler. In sieben Büchern brachte er seine und anderer Dichter Gedichte zusammen, die später als Philippus, folglich seiner Zeit und ihrem Geschmack näher waren; was anders konnte erfolgen, als daß diese schlechtere Sammlung, deren Gegenstände und Vorstellungsart im Kreise des Jahrhunderts lagen, mit der Zeit die bessere, ältere Reliquie in Vergessenheit brachte? Beide Sammlungen, Meleagers und Philippus', würden vielleicht ganz untergegangen sein, wenn nicht ein neuer Sammler wenigstens Reste von ihnen gerettet hätte.

Constantinus Kephalas im zehnten Jahrhundert war dieser vierte Sammler. Er hatte die Arbeiten seiner drei Vorgänger noch vor sich und — wählte. Wie er gewählt, wollen wir nicht entscheiden und ihm Dank wissen, daß er nur das und soviel gerettet hat, als wir haben. Freilich war er's, der durch eine Anthologie aus Anthologien am meisten beitrug, diese zu vernichten; denn sein Vorgänger, Agathias, hatte doch wenigstens die Kränze seiner Vorfahren nicht aufgelöset und geplündert. Genug aber! auch seine Sammlung war uns beinahe noch zu fern und kam erst durch den Dienst eines fünften Sammlers, wenigstens einem Teil nach, in unsere Hände.

Im vierzehnten Jahrhundert nämlich gab Planudes der Anthologie des Kephalas eine neue Gestalt; er ließ

aus, er teilte ein, er setzte zwischen, wie es ihm beliebte; und diese Planudische Kompilation, die in den Händen der Zeit war, ward die erste, die den Druck erlebte.

Zu meinem Zweck mag es an dieser kurzen Geschichte der Anthologie genug sein; lasset uns sehen, was wir an dem, was noch da ist, haben.

Man ist gewohnt, sich unter der griechischen Anthologie eine Sammlung von Epigrammen nach französischer Art zu denken, und wundert sich, wenn man die wenigsten Stücke eigentlich von dieser Gattung findet. Die Erwartung selbst aber ist offenbar der Entstehung des Buchs entgegen. Meleager sammelte Blumen, d. i. kleine Gedichte allerlei Art; nicht Epigramme allein, noch weniger Epigramme von e i n e r, der witzigen, satirischen Gattung. Viele Dichter, die er nennet, und die Art, wie er solche charakterisieret, lassen uns daran keinen Zweifel. Wahrscheinlich ging Philippus auf dieser freien Bahn fort, da bei den Griechen sowenig als bei den Lateinern die kleinen Gedichte genau voneinander geteilt waren. Epigramme, Idyllen, Sentenzen, Sinnsprüche, zum Teil kleine lyrische Stücke, Elegien, Fabeln und Märchen lagen unter oder wenigstens so nahe nebeneinander, daß man bei einer Blumensammlung zum Vergnügen nicht eben kunstrichterisch unterschied. Fände man also auch in dieser Anthologie nicht, was man in ihr nach einer willkürlich gefaßten Idee allein suchte; vielleicht läßt sich unter alle dem Unrat späterer Zeiten, der in ihr zusammengefegt ist, noch etwas anderes und besseres finden, als man suchte. Und dies andre Bessere wäre das u r s p r ü n g l i c h e, das g r i e c h i s c h e  E p i g r a m m selbst, von dem ich zu sagen wage, daß seine Theorie auch von L e s s i n g noch nicht eigentlich entwickelt sein dürfte. Lasset uns unsern Weg so ruhig anfangen, als ob in Griechenland alle die schönen und rührenden Inschriften selbst uns zu sich lüden.

Sprache ist das Vorrecht des Menschen, und auch

das Siegel, mit dem er so gern alles in der Natur bezeichnet. Wir genießen eine Sache nur halb, wenn wir unsern Genuß nicht ausdrücken und entweder durch Sprache oder Schrift andern mitteilen können. Wenn auch niemand da wäre, der uns lese oder höre, wir sprechen, wir schreiben, gleichsam nur um Besitz von der Sache zu nehmen und uns unsers Genusses zu vergewissern.

Ich genieße z. B. einen schönen Baum, eine reizende Gegend; warum spreche ich mit diesem Baum? was zwingt meine Hand, es auch denen, die nicht mit mir sind, zu melden? Der Baum hört mich nicht; den Abwesenden, dem ich den Reiz der Gegend beschreibe, interessiert sie nur sehr von fern; und doch ist in uns die Neigung da, unser Vergnügen zur Sprache zu bringen und dies klare Bild andern mitzuteilen. Woher dieser Trieb? und wozu legte ihn die Natur in das Herz des Menschen? Sein Ursprung zeigt seinen Zweck und der Zweck seinen Ursprung. Durch die Worte nämlich gewinnet unsere Empfindung gleichsam Form und Gestalt; unser Gefühl wird durch sie ein helleres Bild; dies vermehrt und verfeint, ja gewissermaßen es verewigt unser Vergnügen, weil nur durch diese helleren Zeichen eine Erneuung und Reproduktion desselben stattfindet. Dies, dünkt mich, sind die Zwecke dieses Triebes für uns selbst; die Zwecke für andere fallen mehr ins Auge. Bald ist es Geselligkeit und Freundschaft, bald die süße Lust des Ruhmes, bald ist's die Absicht, durch eine angenehme Idee des andern Weisheit oder Freude zu vermehren — lauter Empfindungen, die sich zuletzt in das sanfte, aber sehr mannigfaltige Gefühl der Sympathie und Philanthropie verlieren. Zween also, und zwar den tiefsten und edelsten Trieben im Menschen, der Neigung nämlich, seine Ideen zu erhellen und zu erweitern, sodann seine Gedanken und Empfindungen andern mitzuteilen, verdankt, wie jede Zuschrift, so auch insonderheit die kürzeste und künstlichste der Zuschriften, das Epigramm, sein Dasein.

Ich habe mein Beispiel von einer fröhlichen Empfindung gewählt; bei traurigen Gefühlen wirkt dasselbe Bedürfnis, nur etwa noch reger und stärker. Ein Weinender will seinem Schmerz Luft machen; und sobald er ihn in Worte bringen kann, wird das drückende Weh seines Herzens ihm leichter. Sollte auch niemand seine Seufzer hören oder seine Klagen lesen; genug, sie zerrannen in Thränen, sie atmeten in Worte aus: dadurch erhellete und beruhigte sich die Seele. In Absicht auf andere ist ebenfalls die Neigung des Betrübten, Mitleiden eines gleichgestimmten Herzens zu erregen, stärker, wenigstens wirksamer als selbst der Trieb der sich mitteilenden Freude und Ruhmbegierde. Die Empfindung des Betrübten, der seine Seufzer mir zuhaucht, weckt menschliche Mitempfindung. Ich gehe einem Grabe vorüber und nehme teil an dem Unglücklichen, der diese Grabschrift setzte. Er vertraute sich dabei auch meinem Herzen an, und wie sollte ich mit ihm nicht gern wenigstens die Bürde eines Seufzers teilen?

Es erhellet von selbst, daß jeder Gegenstand der freudigen oder traurigen Empfindung seine eigene Art des Ausdrucks sowohl nach dem Gefühl des Empfindenden, als dem Standpunkte dessen habe, an den der Ausdruck gelangen soll. Allenthalben wird eine *Exposition des Gegenstandes* oder *des Gefühls* erfordert, mit welcher der Empfindende sich oder einen andern zu beruhigen gedenkt; nachdem nun aber der Gegenstand zusammengesetzt oder einfach, seltner oder gemeiner ist, nachdem er mehr den Verstand oder das Herz interessiert u. s., nach dem allen wird sich die Inschrift richten, die der Seele des Empfindenden ein Bild geben oder seinem Herzen Luft machen, die dem Geist des andern das Objekt gegenwärtig oder es in seinem Herzen lebendig machen soll. Und so dünkt mich, näherten wir uns unvermerkt einer Erklärung des Epigramms, sofern es noch ohne alle konventionelle Kunst ist. Es wäre nämlich, psychologisch betrachtet:

Die Exposition eines Bildes oder einer Empfindung über einen einzelnen Gegenstand, der dem Anschauenden interessant war und durch diese Darstellung auch einem andern gleichgestimmten oder gleichgesinnten Wesen interessant werden soll.

Ein weiteres wird der Verfolg lehren; wir verfolgen noch unsern Weg unter den griechischen Inschriften.

Wenn ein Volk auf der Erde sowohl Gegenstände und Gelegenheiten, als jene schöne Redseligkeit, jene Humanität der Empfindung besaß, die zum Epigramm gehöret, so waren es die Griechen, sie, in allem Artigen und Schönen Lieblinge der Musen.

An Gegenständen und Anlässen zum Epigramm fehlte es keinem Volke weniger als ihnen. Sie genossen ein schönes Klima, sie hatten Verfassungen der Ehre und Freiheit, sie besaßen eine schöne Mythologie und eine Kunst, die sich um alles schlang, die alles verschönte; lauter Stücke, die das Epigramm, insonderheit in seiner schlichtesten Gestalt, vorzüglich liebet. Es liebt, sage ich, schöne Kunst in allen ihren Arten, eine einnehmende, biegsame Mythologie, die sich um Gegenstände der Natur mit angenehmer Dichtung windet, eine Verfassung der Ehre und Freiheit, ohne welche öffentliche Aufschriften nichts sind oder häßliche Lügen werden; endlich ein Klima, das nicht nur reizende Gegenstände, insonderheit in der menschlichen Natur, schafft, sondern auch, indem es auf die ganze Lebensart wirkt, jene leichte Empfindung gibt, die sich jedem gegenwärtigen Objekt durch laute Gedanken gern mitteilet. Ich müßte einen großen Teil der Anthologie ausschreiben, wenn ich diese Stücke mit Exempeln belegen wollte.

Man sehe ein schönes Kunstbild, sei es Statue, Gemme oder Gemälde; scheint es nicht zu uns zu sprechen und zum Lohn für das Vergnügen, das es uns gibt, eine kleine Exposition dieses Vergnügens, ein Epigramm, zu fordern? Wenn ich die Vorstellung des Ganzen in seinen

Teilen verfolgt und alle Schönheiten der Teile in die Idee des Ganzen vereinigt habe, was ist der natürlichste Ausdruck meiner Empfindung, als eine Aufschrift, die dies schöne, auf mich wirkende Ganze auch in Worten darstellt und etwa zugleich eine kleine Spur der Empfindung nachläßt, wie ich dasselbe genossen habe? Ein schöner Teil der griechischen Anthologie hat also Epigramme auf Kunstwerke, deren viele so ausdrückend, fein und zart sind, daß in ihnen der Dichter mit dem Künstler oft zu wetteifern scheinet. Er wetteifert nicht; der Dichter geht nur dem Künstler nach, indem er sein Werk entweder mit einem scharfsinnigen Gedanken ins Licht stellet oder genau mit der Empfindung zu bezeichnen sucht, die der Künstler erregen wollte. Alle Epigramme auf Statuen der Götter, der Helden, der Dichter, der Weisen gehören zu dieser Art, insonderheit scheint die zarte, einfache Vorstellung der Gemme das Epigramm zu lieben. Es ist ein und derselbe Sinn, der diese Kunstwerke und ihre Exposition in Worten hervorbrachte, beide also auch mit einem Siegel anmutiger Einfalt bezeichnet. Ohne das schöne Symbol der Jungfrau auf Sophokles' Grabe wäre das Gespräch nicht entstanden, das den Ruhm und die Kunst des Dichters so fein lobet, so trefflich schildert. Der Jupiter des Phidias, die Bildsäule der Niobe und Venus, die Kuh des Myrons und so viele andere Kunstwerke, brachten jene zahlreichen Wendungen hervor, mit denen sie in der Anthologie fast bis zum Übermaß gelobt sind. Was von der bildenden Kunst gilt, gilt auch von den Grabmälern, den Tempeln und andern Gebäuden der griechischen Einfalt. Wieviel Epigramme sind allein auf Bäder gemacht! wie oft ist der eine Gedanke von badenden Nymphen und Grazien gekehrt und verändert! Das Lob schöner Tänzer und Tänzerinnen, schöner Flötenspieler und Harfenschläger ist ebensowenig geschonet. Kurz, alle Musen und Grazien der griechischen Kunst schmücken sich mit diesen Blumen, so daß,

wer für jene ein Gefühl hat, auch die Niedlichkeiten nicht verschmähen wird, die ihre Hände berührten.

Ich nannte die griechische Mythologie unter den Materialien des Epigramms, und der Inhalt so vieler kleinen Spiele des Witzes bestätigt, was ich sage. Sie war kein abstraktes oder unveränderliches System, das keiner Gattung der handelnden und malenden Poesie viel Stoff geben könnte; eine Reihe von Volkssagen war sie, die durch Poesie und Kunst jedermann bekannt, mit allen Gegenständen der Natur und Gesellschaft verwebt und jeder neuen Wendung des Künstlers und Dichters fähig waren. Die orphische Mythologie z. B. ist zu Hymnen vortrefflich, in der Epopöe und auf dem Theater, im Idyll oder Epigramm wäre sie unerträglich, dahingegen die homerische, die Dichter- und Künstlerfabel alle schönen Gestalten annimmt, die ihr der Witz oder die Empfindung geben wollten. Was ist aus Amor und den Musen, aus Nymphen und Grazien nicht alles gemacht worden! und wie nahe lag diese Mythologie dem gemeinen Leben, da beinahe jeder Baum, jede Quelle, jede Gegend einem Gott oder einer Göttin verwandt war. Die Sagen von alten Verwandlungen kamen dazu, und die Klagen der Progne, der Philomele, die Stimme der Echo, die grünende Daphne, der flötende Pan ließen sich auch im Epigramm sehen und hören. Dadurch bekam nicht nur jeder sonst tote Gegenstand Stimme und Leben, sondern es war auch die nächste Gelegenheit zu angenehmen Dichtungen gleichsam gegeben. Die alte Fiktion durfte nur fortgesetzt, gewandt, angewandt werden, so ward aus dem alten Märchen ein neuer Gedanke, ein anmutiges Lob, eine sich einschmeichelnde Lehre. Ein Volk, das keine alten Sagen hat, oder dem sie nicht gegenwärtig, oder bei dem sie barbarisch und häßlich sind, wird keine dergleichen National-Dichtungen über Gegenstände der Natur, Blumen, Bäume, Spiele, Künste, Geschäfte, in welche alle sich Götter gemischt hatten, haben. Setze

man nun noch den regen Aberglauben hinzu, der diese Götter gegenwärtig glaubte und jeden Gott in seinen Beruf zog; dieser alte Hirt hing seine Flöte dem Pan auf; jener alte Krieger seinen Helm dem Mars oder der Minerva; alle Geschenke, alle Dankopfer forderten wenigstens einige Worte einer erklärenden Zuschrift; abermals eine Menge Stoff zu Epigrammen der schönsten Art. Die Anthologie hat viele dieser Gattung; einige sehr simpel; aber in ihrer Simplicität auch noch jetzo reizend. Die Vorstellungen endlich, die man vom Totenreich hatte, welche schauerlich-anschauliche Bilder, welche traurigsüße Empfindungen erregen sie in jenen Grabschriften und Leichenceremonien, mit denen man die Verstorbenen schmückte! Gerade das Dunkle, in welches sich ihr Blick einschloß, trägt zu dem wehmütigen Gefühl bei, das ihre Totenmale für jeden sanftfühlenden Menschen umschwebet. Ein hellerer Blick, eine deutlichere Vorstellung vom Zustande nach dem Tode würde offenbar die Dämmerung vertreiben, die uns jetzt mit dem Wohnen im Totenreich oder unter den Sternen so wehe- und wohlthut. —

Von der Verfassung der Griechen, die auf persönliche Ehre und Freiheit gebauet war, mithin öffentliche Denkmäler und Siegeskränze, mithin auch Loblieder und Aufschriften auf dieselbe erweckte und wert hielt, darf ich nur kurz reden. Wo sind jetzt die Tempel und Bildsäulen unserer Helden? wo sind die Aufschriften zu ihrem Lobe? Die schönsten Gegenden Griechenlands bezeichneten Altäre der Götter und Heroen; auf den schönsten Höhen unserer Länder steht das einzige öffentliche Denkmal, darum sich der Geist unserer Gesetzgebung bekümmert, Galgen und Räder.

Endlich ein Klima, das allen diesen Gebäuden und Kunstdenkmalen sowie ihren belehrenden Inschriften Dauer und Raum gab; ein Himmel, der die schönen Menschenbildungen weckte, die in leichten und regen Empfindungen des Tanzes, der Freude, des Witzes und der Gesellschaft lebten. — Doch da komme ich unvermerkt zu meinem andern Stücke über.

Alle äußeren Gelegenheiten sind unwirksam, wenn in uns nicht ein Trieb ist, sie zu nutzen und anzuwenden; glücklich, wenn das Äußere dem Innern aufhilft, und das Innere sich dem Äußern mitteilet.

Sowohl alte als neue Schriftsteller haben der leichten Geschwätzigkeit der Griechen erwähnt, die sie bei allen Empfindungen des Leides und der Freude zeigten, und so waren sie ebensowohl in Schrift als in Sprache. Lucian redet von einem, der, in die knidische Venus bis zur Verzweiflung verliebt, keine Mauer, keinen Baum vorbeiließ, der nicht mit ihm hätte ausrufen müssen: die schöne Aphrodite! Mehrere Dichter spielen auf die allgemeine Gewohnheit der Liebhaber an, den Namen ihrer Schönen auf Blätter und Bäume zu schreiben, ihre Thür mit Kränzen und Blumen zu schmücken, sie mit Lobliedern und Versen zu beehren. Ein Teil der Anthologie enthält dergleichen süßes Geschwätz der Liebe. Da sind feine Lobsprüche und Schmeicheleien, Erklärungen und Geschenke in mancherlei Gestalt, bald Wendungen aus der Mythologie, bald kleine Umstände aus dem Umgange oder von der Person des Geliebten. Schlaf und Fliege, Licht und Salbe, Kranz und Saitenspiel geben dem verliebten Meleager Anlaß zu Tändeleien, voll Witz und Empfindung. Der Schmerz der Griechen war ebenso geschwätzig als ihre Liebe und Freude. Konnten sie einen Geliebten der Asche geben, ohne noch im Grabe mit ihm zu sprechen oder ihn sprechen zu lassen aus dem Grabe? Manches Totendenkmal ist daher eine kleine Elegie, die als Aufschrift jene Kürze, Ründe und endlich den sanften Schluß bekam, den man von Gräbern so gerne mitnimmt. Die Vaterlandsliebe und Ruhmsucht der Griechen reizte sie nicht weniger zu Denkmalen voll dichterischer Sprache. Sollten sie auch die Geschichte verändern — wenn die Veränderung nur ein schönes Bild, eine glückliche Schmeichelei, dem Ruhm ihrer Nation gab. Den Körper des Leonidas z. B. hat Xerxes

nie mit seinem Purpurmantel bedeckt; der Geschichtschreiber erzählt uns vielmehr von einer grausamen Behandlung, die der despotische Asiat dem Leichnam seines Feindes bewiesen, was thut das aber dem Dichter? Leonidas ist sein Held, und der griechische Stolz wünschte den Persermonarchen auch vom nackten toten Helden mit seiner Anerbietung verschmäht zu sehen. — Ähnliche Züge des dichtenden Nationalruhms zeigen sich nicht nur in Inschriften und auf dem Theater der Griechen, sondern selbst in ihrer Geschichte.

Dieser Liebe, zu reden, auch auf öffentlichen Denkmälern zu reden, kam nun ihre Sprache so sehr zu statten, daß Musen und Grazien sie dazu gleichsam ausgedacht zu haben scheinen. Ich schweige der einfachen Buchstaben und der sanften Mischung von Vokalen und Konsonanten, die auch auf Denkmälern eine Aufschrift so lesbarer macht, als es die unsere nie werden kann; ich will hier nur vom poetischen Wohlklange derselben zur Inschrift reden. Wie biegsam ist sie zu jedem Bilde, zu jeder Empfindung! wie biegsam insonderheit zu dem schönen Maß, das sich das Epigramm gewählt hat! Hexameter und Pentameter winden einen Kranz in Worten, sowie sie dem Ohr in Silben einen vollendeten Rundtanz geben. Welche Sprache kann sich solcher Silbenmaße rühmen? Selbst die römische nicht; und in der deutschen versuche man es, wie manche Mühe die Übersetzung eines Epigrammes, insonderheit in seinem Pentameter koste. Unsere Prosodie starrt von einsilbigen unbestimmten Worten: Hiatus sind in ihr fast unvermeidlich, und wenn der Vers seine Flügel mit fröhlichem Spiel auf- und zuschlagen soll, so schleppt sie sich oft in mühsamem Gange daher, treu dem Himmel, unter dem sie ertönet. Den Griechen hatte die Muse gegeben, mit offenem Munde zu reden; Gesang floß von ihren Lippen, Gesang spricht auch von ihren Steinen. Und wie das Epigramm, so hatte jede Gattung der Gedichte ihr Silbenmaß, dem dann die Nachfolger älterer Dichter gern treu blieben. Die Epopöe

tönte im prächtigen Hexameter daher; das Theater ging den Tritt des Kothurns auch in Silbenmaßen der Gespräche und Chöre; das Lied Anakreons hatte seine liebliche Weise; wer könnte eine schönere zu ihm erfinden? Lehrgedichte und Idyllen sprachen in einem ernsthaften oder sanftern Hexameter; die Elegie weinte in einem süßgebrochenen Fall der Töne, und das Epigramm schloß sich an diese, wahrscheinlich weil seine erste und gemeinste Materie traurigen oder zärtlichen Inhalts, Inschriften auf Gräbern oder Seufzer der Liebe waren. Auch dem frohesten Inhalt indes kann sich das Silbenmaß des Epigramms anschmiegen. Der Hexameter gibt ihm Aufflug, Fülle und Würde, da sodann der Pentameter gleichsam zwischen tritt und sie zu einer sanften Ründe, zu einer vollendenden Kürze umbiegt oder wie ein Pfeil in die Lüfte versauset. Glückliche Sprache, die so vollkommene, ihr zur Natur gewordene Gedankenformen in sich hat! Der wilde Dichter wird von ihnen in Schranken gehalten, und auch der mittelmäßige auf ihren Schwingen gehoben. Die Anthologie ist Zeuge, wie sehr sich die witzigen Griechen an dieser Form übten, wie oft sie einen und denselben Gedanken mit einer neuen Wendung zu sagen versuchten.

Endlich das sanfte Maß der Menschlichkeit, das dieser wohlgebildeten Nation in ihrem gemäßigten Himmelsstrich zu teil worden war; es wirkte auf ihre Poesie im Größten und Kleinsten. Die Seele des griechischen Epigramms ist Mitempfindung. Man muß einen Gegenstand genießen, ihn mit Liebe oder Ruhe anschauen, ihn gleichsam mit- und durchempfinden können, damit er in und aus uns rede; auch hierin, wie in manchem andern, ist die Poesie eine Schwester der griechischen Kunst. Sowohl zur Hervorbringung als zum Genuß beider ist jene Ruhe, jenes stille Mitgefühl, kurz eine sanftumschriebene heitere Existenz nötig, denn es ist der unerreichte Vorzug der griechischen Kunst und Dichtkunst, daß beide gleichsam nur für sich

dastehen und wie die Werke der Natur sich in ihrem Innern genießen. Die Sprache der Kunst, das Epigramm, konnte von keiner andern sein; in seinen schönsten Stücken stehet es ebenso bescheiden da, in sich vollendet und glücklich.

Auch bei der Wahl der Gegenstände zeigt sich dies sanfte Gefühl der Menschlichkeit, das ein gleiches Mitgefühl fordert. Wie schöne Epigramme hat die Kindes- und Mutterliebe gedichtet! wie zart empfunden ist das Schicksal des Menschen in seinem kurzen und wandelbaren Leben! endlich in seinem Abschiede von allem, was ihn liebte! Selbst wo diese einzelnen Stimmen nur Sentenzen sind, rühren sie durch ihre traurige Wahrheit, wie die Stimme der Nachtigall auf einem Grabe. Allem teilt sich dies Gefühl der Humanität mit, allem, was den Menschen umgiebt, was ihn erfreuet oder quält, was ihn lehrt oder was ihm dienet. Der Vogel und der Delphin, die Henne und die Cicada, die Biene und ihre Rose empfangen den Gruß des Epigramms; selbst unbelebte Wesen werden mit Liebe belebet. Für den sanftern Menschen sind also diese kleinen Gedichte eine Schule geselliger Empfindung, und wie manches hätten wir auch sonst in den besten derselben zu lernen.

---

## Anmerkungen über das griechische Epigramm.

### Zweiter Teil.

### 1. Einleitung.

Als Lessing seine Sinngedichte neu herausgab begleitete er sie mit zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten, unter denen die griechische Anthologie den letzten Platz einnimmt.

Er geht in dieser Abhandlung, wie auch andere vor ihm gethan hatten, vom wirklichen Denkmal und seiner Aufschrift aus, welche letzte er als einen Aufschluß zu jenem betrachtet. Hieraus entwickelt er die beiden notwendigen Teile des Epigramms, die einige seiner Vorgänger zwar bemerkt, aber nicht scharf genug unterschieden hatten, und nennt sie Erwartung und Aufschluß. Mit Scharfsinn setzt er beide ins Licht und zeigt die Fehler dieser Art von Gedichten, sobald ihnen das eine oder das andere Stück mangelt. Seine Abhandlung verrät auf allen Blättern den philosophischen Geist, der ihn auch bei der kleinsten Materie nicht verließ; und über die einzelnen Dichter sind gelehrte Anmerkungen eingestreut, die auf manche weitere nützliche Untersuchung führen.

Sollte indes diese Entwickelung des Epigramms so umfassend und genetisch sein als manche andere vortreffliche Theorie dieses philosophischen Dichters? —

Denn zuerst: wenn das Epigramm ein Gedicht ist, in welchem „nach Art der eigentlichen Aufschrift“ unsere Aufmerksamkeit erregt, gehalten und befriedigt werden soll, also daß, wie bei der wirklichen Inskription, das Denkmal selbst Aufmerksamkeit gebietet, die Aufschrift diese erregte Neugier nur befriedige, so müßte, dünkt mich, in der Erklärung des Epigramms, das beide Teile, Erwartung und Aufschluß vereinen soll, auch des Denkmals selbst Erwähnung geschehen. Mithin hieße es, dieser Theorie zufolge: nach Art des Denkmals und seiner Aufschrift.

Aber warum nach Art der Aufschrift? Sind manche, zumal die ältesten Epigramme, nicht wirkliche Aufschriften gewesen? Sind nicht viele der schönsten in der Anthologie als Aufschriften gedacht und verfertigt worden? Gleichviel ob sie auf Gräbern und Bildsäulen, auf Bädern und Tempeln wirklich standen oder nicht standen — wurden sie als Inskriptionen erfunden, so blieben sie solche auch in der Schreibtafel des Dichters.

Zweitens. Das Epigramm soll wie ein *Denkmal* Aufmerksamkeit erregen, und wie die *Aufschrift* desselben diese erregte Erwartung befriedigen. Von welcher Art ist aber die Aufmerksamkeit, die ein Denkmal erregt und seine Aufschrift befriedigt? Es wäre übel, wenn dies bloß eine *erwartende Neugierde* sein sollte; denn Neugierde, die flüchtigste und flachste aller Bewegungen unserer Seele, wird oft durch ein Nichts gereizt und durch ein Nichts befriedigt. Jedes edlere Denkmal, ein Kunstwerk insonderheit, will auf tiefere, schönere Empfindungen wirken; warum also mußte das Epigramm, das, dieser Theorie zufolge, dem Denkmal nacheifert, sich mit jenem Flüchtlinge, der Neugierde, begnügen? Die schönsten Gedichte *Martials*, *Catulls*, der griechischen Anthologie und der neueren Epigrammatisten setzen sich oft ein edleres Ziel.

Mithin werden die Worte *Erwartung* und *Aufschluß*, die sich überdem nicht völlig entsprechen, auch in solche verwandelt werden müssen, die mehrere Empfindungen in sich fassen und eine tiefere Befriedigung nicht ausschließen; oder das Epigramm würde zu einem ermüdenden Spiel, zu einer verfliegenden Seifenblase.

Und welches wären etwa diese mehrfassenden Worte? Mich dünkt, keine anderen als *Darstellung* (Exposition) und *Befriedigung*. Das Denkmal selbst würde uns vorgeführt, es wirkte auf jede Empfindung, auf die es seiner Natur nach wirken könnte, bis es den Umfang derselben ausgefüllt hätte, und dies wäre das Ziel der *Aufschrift*.

Überdem sind Erwartung und Aufschluß dem Epigramm nicht ausschließend eigen; sie müssen bei einem jeden Werk, das die menschliche Seele unterhalten soll, stattfinden. Wehe der Epopöe, dem Drama, ja selbst wehe der Geschichte, der philosophischen Abhandlung, sogar dem mathematischen Lehrsatz, der keine Erwartung zu erregen weiß oder diese nicht durch einen Aufschluß befriedigt! Wehe aber auch einem jeden Werke der Kunst und Dichtkunst, des Unter-

richts und der Lehre, das nur Erwartung erregen und in ihr nur die Neugierde befriedigen wollte; denn überall muß diese nur Ingrediens sein und bleiben. Sie ist das weiche, lockere Band, das, bald länger bald kürzer gehalten, mehr oder minder angestrengt, sowohl die Teile des Werks als unsere Empfindungen darüber zwar bindet, nicht aber sie ausmacht.

Endlich. Warum müßte es bloß ein Denkmal sein, das, mit seiner Inschrift zusammengenommen, die natürlichen Teile des Epigramms gäbe? Mich dünkt ein Denkmal, zumal der Kunst, spreche am vollkommensten durch sich selbst und bedürfe keiner Inschrift als einer notwendigen Hälfte seiner Hauptwirkung. Der Künstler z. B., der eine Bildsäule, einen Tempel, einen Schild dahin stellt, redet durch diese in natürlichen Zeichen; und er hätte seine beste Wirkung verfehlt, wenn diese Zeichen auf den lebendigen Menschen nicht schon durch sich befriedigend und genugthuend wirkten. Was die Schrift dem Kunstdenkmal hinzuthun kann, gehöret nicht eigentlich zur Kunst, die in willkürlichen Zeichen der Rede sehr unvollkommen dargestellt würde; es ist meistens nur ein historischer Umstand, der zwar zum äußern, nicht aber eigentlich zum innern Verständnis des Denkmals gehöret, indem er sein Wesen nicht aufschließt, sondern nur seine Geschichte erläutert. Kurz, warum wollen wir des Denkmals erwähnen, da jeder Gegenstand in der Welt, lebendig oder tot, gegenwärtig oder abwesend, ein Werk der Kunst oder der Natur, mir angenehm oder widrig, ein Objekt der Inschrift werden kann, sobald ich mir solchen als gegenwärtig denke und ihn für mich oder für andere bezeichne.

Als Aufschrift betrachtet, wird also das Epigramm nichts als die poetische Exposition eines gegenwärtigen oder als gegenwärtig gedachten Gegenstandes zu irgend einem genommenen Ziel der Lehre oder der Empfindung.

O daß Lessing lebte! Er sollte der erste sein, der diesen Abschnitt läse, und der unparteiische Forscher des Wahren, der gegen sich selbst am strengsten war, würde auch in dieser Kleinigkeit unparteiisch entscheiden.

---

## 2. Ursprung und erste Gestalt des Epigramms.

Wenn wir der Geschichte nachgehen, und das Epigramm als Aufschrift bis zu seinem Ursprunge verfolgen, wie erscheint's in diesem Ursprunge? Rein historisch.

Die Alten, das heißt hier vorzüglich die Griechen, schmückten ihre Gebäude und Denkmale, selbst ihre Waffen, Tafeln, Gefäße und ihren Hausrat mit Inschriften; die Inschrift bemerkte aber nichts als etwa, wer diesen Tempel, wer dies Denkmal errichtet habe, wem und wozu es errichtet sei u. s., also lauter Dinge, die der Gegenstand durch seine natürlichen Zeichen selbst nicht sagen konnte. Dies war der Natur der Sache gemäß; denn sobald jener rohe Maler ein Schaf kenntlich zu zeichnen wußte, so durfte er nicht mehr hinzuschreiben, daß es ein Schaf sei. Wollte er aber noch einen Nebenzweck erreichen, z. B. seinen Namen verewigen oder den Zweck angeben, wozu er sein Gemälde aufgestellt habe, so bedurfte es freilich dazu einiger beigeschriebenen Worte.

Historische Aufschriften dieser Art hat man eine Menge. Nachrichten von ihnen reichen nicht nur in die ältesten Zeiten, in denen man Buchstaben kannte; sondern der älteste Gebrauch der Buchstaben selbst war Epigramm, d. i. eine Auf- oder Denkschrift für zukünftige Zeiten. Man schrieb sie auf Stein, Metall, Holz, Waffen, Geräte u. s., und die Alten nannten solche Aufschriften der Bedeutung des Worts nach wirklich Epigramme (wie Petron sogar das Brandmal auf der Stirn des entlaufenen Knechts ein Epigramma nannte). Jedermann siehet aber, daß Epigramme dieser

Art das Epigramm, wovon wir reden, nur noch in seiner rohesten Gestalt enthalten; daher man jene lieber mit einem eigenen Namen (ἐπιγραφαί, τιτλοί) Bei-, In-, Auf-, Überschriften benennen und dem Epigramm diesen Namen nicht geben sollte.

Indessen ist's unleugbar, daß jene Epigraphen nicht nur Vorgänger, sondern auch wirkliche Vorbilder der ältesten poetischen Epigramme wurden; denn auch diese enthielten zuvörderst nur historische Umstände, die das Denkmal selbst in seiner stummen Sprache nicht sagen konnte.

Bald aber ward die Poesie auch hier ihres Vorzugs inne. Indem sie den Gegenstand oder denjenigen, der ihn gesetzt hatte, nur mit einiger Empfindung nannte, so entstand unvermerkt hieraus eine schönere Exposition, die der Grund und gleichsam die Urform des griechischen Epigramms ist, ob sie gleich lange mit aller historischen Einfalt vorgetragen wurde. So sind die kleinen Epigramme, die man einer Sappho und Erinna, oder dem Anakreon, Simonides und andern alten Epigrammatisten zuschreibt, meistens nichts als simple Expositionen der Gegenstände, die sie anzeigen. Den griechischen Grabschriften, den Weihgeschenken an die Götter, ja allen andern Gelegenheiten, wo das Denkmal selbst gleichsam zu reden hatte, blieb diese Form noch bis auf späte Zeiten eigen, so daß ich das Epigramm, das eine bloße Exposition enthält, die Urform des griechischen Epigramms nennen möchte.

Über Geschmack und Gefühl läßt sich nicht streiten; ich bekenne aber, daß manche dieser simpeln Expositionen für mich viel mehr Rührendes und Reizendes haben als die geschraubte epigrammatische Spitzfindigkeit späterer Zeiten. Dort sprechen Sachen statt der Worte; die Worte sind nur da, jene vorzuzeigen und mit dem Siegel einer stummen Empfindung wie mit dem Finger der Andacht oder der Liebe zu bezeichnen.

Beispiele werden auch hier das beste thun, und die Anthologie ist voll derselben.

Wenn Sappho einem armen Fischer die Grabschrift setzt:

> „Dem Fischer Pelagon hat hier sein Vater Meniskus Ruder und Reisig hingesetzt, ein Denkmal seines mühseligen Lebens.“

welches sinnreichern Schlusses bedürfte das Epigramm weiter? Das arme Denkmal auf dem Grabe spricht statt aller Worte, so daß die Zunge der Dichterin nur eine Dolmetscherin dessen sein darf, was das Symbol selbst zum Gedächtnis des Toten und seines mühseligen Lebens und der Empfindungen seines ihn überlebenden armen Vaters sagen wollte. —

Wenn eben diese Sappho einer verstorbenen Braut die Grabschrift setzt:

> „Dies ist der Timas Asche. Vor der Hochzeit gestorben, ging sie ins dunkle Brautbett der Proserpina hinunter. Alle Mädchen von gleichem Alter schnitten, da sie tot war, sich die liebliche Locke des Hauptes ab mit neugeschliffenem Stahl.“

so wird, dünkt mich, das Grab der Braut durch diese simple Exposition mehr gefeiert als durch lange Lobsprüche von Sentenzen. Das Brautbett der Jungfrau hat sich eben vor ihrer Hochzeitfreude ins dunkle Bett der Proserpina verwandelt; d. i. sie ward wie jene die Braut des Orkus. Alle ihre Gespielinnen fühlen das Traurige dieses Falles und weihen voll mitleidigen Schreckens ihrer toten Freundin den Schmuck ihrer jungfräulichen Jugend. Statt sich zu ihrem Feste zu krönen, liegt jetzt die Locke auf ihrem Grabe. —

Jeder kennet die edle Grabschrift des Simonides auf die bei Thermopylä erschlagenen Spartaner:

> „Geh, o Wanderer und sag's den Lakedämoniern, daß, ihren Gesetzen gehorchend, wir hier liegen.“

und welch ein scharfsinniger Schluß, welch ein ausschmückendes Beiwort könnte hinzugesetzt werden, das nicht sogleich die einsilbige spartanische Heldenbotschaft entnervte? Cicero

in seiner Übersetzung fügt nur die heiligen Gesetze des Vaterlandes hinzu, und der rauhe Spartaner spricht sogleich weicher.

So sind die Epigramme, die Geschenke an die Götter begleiten, meistens simple Darstellungen dessen, was man dem Gott weiht; etwa mit einer Ursache, warum man's ihm weihte, oder mit einem Wort des Danks, des Wunsches, der Bitte, der Freude. War dies nicht alles, was der Sterbliche dem Unsterblichen sagen konnte?

> „Diesen krummen Bogen und diesen Köcher hängt Promachus dem Phöbus zum Geschenk auf; des Köchers Pfeile flogen in der Schlacht umher und trafen die Herzen der Krieger, ihnen ein bittres Geschenk." —

> „Dem Glaukus und Nereus, der Ino und dem Melikertes, dem Zeus der Fluten und dem samothracischen Göttern weihet Lucilius, im Meere gerettet, sein Haupthaar hier. Weiteres hat er nichts mehr." —

> „Diese jugendlich blühende Locke seines Haupts und dies Milchhaar, den Zeugen kommender männlicher Jahre, weiht Lykon dem Phöbus; sein erstes Geschenk. Möge er ihm auch einst sein graues Haar so weihen."

Was fehlt diesen Zuschriften an Kürze, Würde und rührender Einfalt? Wem sie mit ihrer simpeln Exposition nichts sagen, was werden sie ihm durch vieles Wortgepränge zu sagen vermögen?

Indem ich also diese erste Form des griechischen Epigramms, die nur Exposition ist, für die Grundform der ganzen Gattung halte, so wünschte ich, daß wir noch jetzt Epigramme dieser Art machen könnten oder machen wollten. Sie setzten nämlich rührende Denkmale, merkwürdige Personen, Geschichten und Sachen voraus, denen man nur Sprache geben darf, und sie werden dem Geist oder dem Herzen vernehmlich. Die Exposition in ihnen darf nur rein und klar, natürlich und menschlich gefühlt sein, so wird sie, selbst in Prose, eine Poesie für alle Gemüter.

Auch dünkt mich, ist's gerade diese Gattung, die sich, ihrer natürlichen Form nach, dem Dichter von selbst aufdringt, ja, die ihn sogar abhält, eine künstlichere zu erwählen; denn wenn er von der Empfindung einer Geschichte, wenn er vom Leben oder der Anmut und Würde einer Person und Sache durchdrungen ist, was wird, was kann er thun, als uns diesen Gegenstand mit seiner Empfindung vorführen und — schweigen? Der wahre Affekt ist stumm; er verschmäht die Worte, weil er fühlt, daß diese doch alle unter dem, was er ausdrücken wollte, bleiben, und spricht lieber durch Sachen und Thaten.

Es thut uns daher wehe, wenn in manchen Sinngedichten gerade die Gegenstände, die nur vorgezeigt werden dürfen, damit sie durch eine ihnen einwohnende Erhabenheit und Würde rühren, mit Worten gleichsam erniedrigt und vernichtiget werden; denn der Eindruck, den sie durch sich selbst machen könnten, geht damit halb oder ganz verloren.

Glücklicherweise hat der Strom der Zeit auch hier vielen Schlamm abgesetzt und dadurch seine Welle geläutert. Die scharfsinnigsten unserer ältern Epigrammatisten sind beinahe vergessen oder für uns schwer zu lesen; gerade nur die, die in der klaren, leichten Exposition dem griechischen Geschmack nahe sind, Opitz und Logau, sind und zwar eben in den Stücken am gefälligsten, in denen sie sich der griechischen Einfalt nähern. Auch die schönsten Sinngedichte Hagedorns, Kleists, Ewalds, Gleims, Kästners, Lessings u. s. sind von dieser Art. Sobald ihr Gegenstand in Einfalt vortreten und gleichsam durch sich selbst wirken konnte, ließen sie ihn wirken und waren entfernt, seinen reinen Strahl durch ihr Prisma in ein unkräftiges Farbenspiel aufzulösen. Wenn Kleist z. B. seine Arria vorführt, so thut er zu ihrem edlen Worte kein Wort hinzu:

— Mit heiterm Angesicht
gab sie den Dolch dem Mann und sprach: „es schmerzet nicht.“

denn was ließe sich hinter diesem Worte der Arria sagen? Wenn Gleim seine Niobe als ein Vorbild hoher Mäßigung aufführt, leitet er zwar durch eine edle Anwendung ein, schließt aber ganz einfach:

— Sieh ihre stillen Leiden
sie duldet, aber weinet nicht.

So jenes Kästnersche Sinngedicht auf Gustav Adolf:

Und thränend rächete den Märterer der Sieg.

Für mich haben gerade diese Gedichte, die nichts als Expositionen sind, in ihrer ungeschminkten Schönheit den größten Reiz.

---

## 3. Mehrere Gattungen des Epigramms.

Aber nicht alle Gegenstände sind von der Art, daß sie nur vorgezeigt werden dürfen, um auf den Verstand oder auf das Herz zu wirken; bei andern müssen erklärende Worte hinzukommen, die der Sache eine Richtung geben oder ihren Sinn entwickeln. Und so nähern wir uns den künstlichern epigrammatischen Formen, wenn wir die, die wir bisher betrachteten, die einfache oder darstellende nennen möchten.

Die nächste nach ihr ist ohne Zweifel die, die ohne weitere Bindung der Exposition des Gegenstandes seine Anwendung platt und plan hinzufügt; sie ist wenig künstlich, aber auch wenig reizend.

Auf die Erschlagenen bei Thermopylä.

Die das Vaterland einst vom Joch der traurigen Knechtschaft
Retteten, dunkel zwar liegen im Staube sie hier;
Aber sie glänzen an Ruhm. Wer unter den Bürgern sie anschaut,
Lern' an ihnen mit Mut sterben fürs Vaterland.

Man vergleiche diese Aufschrift mit jener dumpfen Stimme der Toten:

Wanderer, sag's zu Sparta, daß, seinen Gesetzen gehorchend,
Wir erschlagen hier liegen. —

und es wird keine Frage sein, welchem Epigramm mehrere Würde und Wirkung gebühre. Muß es dem Wanderer erst zugerufen werden, daß er Liebe fürs Vaterland lerne? Und wie lernte er sie an einem Grabe, dessen Aufschrift ihm nichts sagt, als daß die hier Verscharreten anderswo in glänzendem Ruhm leben? —

Überdem läuft ein Epigramm dieser Art immer Gefahr, in zwei Teile, die Exposition und Nutzanwendung, zu zerfallen und also, wenn beide Stücke nicht außerordentlich neu und schön sind, ein moralischer Gemeinplatz oder gar eine Fabel, ein Emblem, ein Geschichtchen, mit einer nützlichen Lehre besetzt, zu werden; Dinge, die von den wahren Eigenschaften des Epigramms, von seiner lebendigen Gegenwart, Einheit und Energie fern abführen.

Also hat man Hilfsmittel dazu genommen, dem Epigramm auch in dieser Gattung seine bessern Eigenschaften zu erhalten. Man gibt z. B. die Lehre, auf die es angelegt ist, dem Gegenstande selbst in den Mund und macht ihn dadurch zu einem *sprechenden Emblem*, zu einem durch sich selbst unterrichtenden *Wesen*. Oder es wird ein *Gespräch* zwischen dem Wanderer und ihm gedichtet. Oder man zog die Lehre wenigstens aus einem *seltnern Fall*, den man epigrammatisch erzählte; die Lehre selbst ward kurz, ausgesucht, annehmlich vorgetragen und mit dem Gepräge einer menschlichen *Empfindung* bezeichnet. Finden sich eins oder mehrere dieser Stücke in einer glücklichen Anwendung, warum sollte man nicht eine kleine epigrammatische Fabel, eine lehrende Geschichte, ein niedliches Emblem, das uns in wenigen Reihen mit seinem Sinnspruch gegenwärtig gemacht wird, gern lesen?

Ich hätte also Lust, diese Gattung das paradigmatische oder Exempel-Epigramm zu nennen; denn ein Beispiel mit seiner Lehre ist's doch immer, worauf es hinausläuft. Nur muß dies Beispiel, d. i. der erzählte Fall oder das lehrende Bild, uns gegenwärtig gemacht werden; denn heißt es bloß: „es war einmal," so ist's kein Epigramm mehr, sondern eine Fabel und, wenn die Erzählung gar keine Lehre in sich faßt, ein müßiges Märchen. So ist's auch mit dem Emblem, dem Bilde und Gleichnis. Wird dies bloß erzählt, z. B. „wie die Schiffahrt auf dem Meer, so das Leben der Menschen," so ist's, trotz aller epigrammatischen Wendung, nur ein Gleichnis; stehet das Bild aber vor uns und spricht zu uns mit seiner Lehre oder Empfindung, sofort ist das Gleichnis oder Emblem Epigramm worden.

Da jeder das Unvollkommene dieser Gattung fühlt, indem sie ihren Gegenstand selten zu der lichten Höhe zu bringen weiß, auf welcher er gleichsam eins wird mit seiner Anwendung und sich in sie verlieret, so hatte der menschliche Geist allerdings noch ein Feld schönerer Epigramme vor sich, und ich zweifle nicht, daß Kunstwerke ihn auf dies schönere Feld führten. Im Kunstwerk nämlich hatte der Künstler selbst schon auf einen Gesichtspunkt gearbeitet, und dieser galt nicht nur dem Auge, sondern auch der Seele. Das Moment eines Affekts, einer Situation wollte er lebendig machen; dies durfte der Dichter nur bemerken, es zum lichten Punkte seiner Beschreibung auszeichnen, und das schildernde Epigramm war ihm vom Künstler selbst gegeben. Siehe da die schönen Sinngedichte der Griechen auf ihre Kunstwerke. Bei dem leidenden Philoktet z. B. steigt der Dichter von Zuge zu Zuge, von Stufe zu Stufe, um endlich im vollesten Anblick geistiger Gegenwart von allen Zügen sagen zu können:

— sie zeigen, ach! seinen unendlichen Schmerz.

Ja, hätte er dieses auch nicht gesagt, hätte er bloß wie bei Herkules' und Antäus' Bilde Zug auf Zug geschildert, um uns die Gewalt und Macht beider Ringenden, des Siegers und des Besiegten, bis zum kräftigsten Moment in die Seele zu prägen, so hätte damit das Epigramm nichts verloren. Aus dem schildernden wäre ein darstellendes worden, in welchem der Eindruck des Ganzen immer noch der letzte Punkt blieb, auf den es der Dichter anlegte. So die Epigramme auf das Gemälde der Iphigenia, der Polyxena, der Medea. Der Epigrammatist bemerkte den hellesten oder rührendsten Punkt des Moments, den uns der Künstler gegenwärtig machen wollte, und zeichnet ihn, nachahmend seiner Weisheit und Wahrheit, aus der ganzen Masse von Zügen, ja gleichsam aus des Künstlers Seele aus. Diese schildernden Epigramme sind also sehr belehrend; sie zeigen, worauf der Grieche arbeitete und wie er fühlte. Mithin schärfen sie unser Auge für die Kunst und unsere Seele für die wahre Kunstempfindung; denn meistens ist der Gesichtspunkt des Dichters wie des Künstlers menschlich und zart oder erhaben und edel.

Von diesem Kunstanblick ging das Sinngedicht auch auf Gegenstände der Natur aus, um sie mit eben der Schärfe eines goldenen Lichtstrahls dem Geist oder dem Herzen zu zeigen. Ich will von den Epigrammen nicht reden, die die Liebe eingab, und in denen sie auch selbst den zeichnenden Griffel führte. Sie stellte die Züge des geliebten Objekts auf den Punkt zusammen, der dem Herzen genug thun sollte, und der zuletzt oft in eine lichte Flamme auflodert.

Gleichergestalt ergießet sich das griechische Epigramm oft beim Anschauen schöner Gegenden in eine Art von Göttergenuß, in welchem der Dichter alle Gegenstände der Natur zuletzt belebt fühlet, und rings um ihn her Göttinnen und Nymphen, Dryaden und Hamadryaden in entzückendem Tanze schweben. Auf den größten Teil unserer Leser

mögen diese Epigramme weniger Wirkung haben, teils weil uns solche belebende Personifikationen bloße Namen sind, teils weil uns die Lebhaftigkeit des griechischen Organs in manchen Empfindungen zu fehlen scheinet.

Künstlicher wird das Epigramm bei Gegenständen, in denen sich eine Art von Zwiefachem darbeut, das, unter einen Gesichtspunkt gebracht, dem Gedicht Wendung gibt und eine Art von Handlung verleihet.

Eine Biene z. B. stört den Kuß des Liebenden; warum stört sie ihn? was will sie sumsend dem Küssenden sagen? Der Dichter erklärt es, und sein Epigramm wird um so schöner, je unerwarteter der Gedanke ist, der aus zwei disparaten Dingen gleichsam vor unsern Augen entsprießet. Und noch war das eben genannte Epigramm den Griechen schöner als uns, weil ihnen der Mittelbegriff „Amor als Biene" geläufiger war, ihnen auch also die Entwickelung natürlicher als uns scheinen mußte.

Bei den meisten Epigrammen von der schönsten Wendung wird man dies Zwiefache im Objekt nicht verkennen, entweder daß zwei wirklich getrennte Gegenstände im Gesichtskreise des Dichters verbunden werden, oder in dem einen Gegenstande etwa eine neue Eigenschaft, also ein Doppeltes erscheint, das dem Ganzen eine unerwartete Wendung verschaffet. Ohne Zweifel ist die letzte Art, da in einem und demselben Gegenstande ein Zwiefaches entwickelt wird, feiner als die andere, bei der das Epigramm gleich von Anfange an auf den doppelten Gegenstand gerichtet werden mußte; denn da sich hier die neue Eigenschaft nur in der Mitte oder gegen das Ende entwickelt, so tritt sie ungesuchter hervor, und führet einen Ausgang herbei, der unerwartet lieblich befriedigt. Die Pointe dieser Art wird kein ritzender Stachel, kein Funke, der aus hartem Stahl springt; vielmehr windet sich das Epigramm wie ein Kranz umher, in dem uns der Dichter zuletzt eine vor unsern Augen hervorsprießende Rose zeiget. Oder es nähert

sich, wenn es Empfindung zu sagen hat, dem anmutigen Ton eines Liedes.

Wird die Wendung des Sinngedichtes, von der wir reden, weit fortgeführt, so entsteht die Art Epigramme daraus, die man die täuschenden nennen könnte. Sie sind um so angenehmer, je ungesuchter die Täuschung war, je schöner die letzte Zeile, vielleicht nur das letzte Wort uns entzaubert.

Hier z. B. scheint Venus zu baden, und es ist Rhodoklea; hier steht ein zweiter Paris vor drei Göttinnen, um die schönste derselben zu krönen, und er krönt sie alle drei; dort fliegt Amor einer Sterblichen in den Schoß, und glaubt, sie sei seine Mutter u. s. Dergleichen Spiele, die auch von den Neuern mit vieler Anmut nachgeahmt sind, waren bei den Griechen zu Hause, und ihre Mythologie bot ihnen darin den schönsten Vorrat verhüllender oder verwandelnder Zieraten dar. Im Spott und im Ernst, beim Lobe und Tadel, überhaupt bei jeder unerwarteten Lehre und Bemerkung gibt eine dergleichen fein fortgeführte und wohlaufgelösete Täuschung treffende Epigramme, ja, manche derselben werden beim ersten Lesen unvergeßlich.

Die letzte Gattung des Sinngedichts mag die rasche oder flüchtige heißen. Unerwartet treffen zwei Gedanken zusammen und lösen einander auf; zwo Materien brausen ineinander und es sprühet ein Funke.

Diese Gattung liebt Kürze und einen leichten Vortrag; hier Frage und Antwort, dort einen Spott und lachenden Ausruf. Auch die Griechen haben schöne Stücke dieser Art, die Neuern noch mehr, und unter unsern Epigrammatisten sind, dünkt mich, Lessing und Kästner in dieser Art Meister. Hier ist der Ausgang des Epigramms eine eigentliche Spitze oder Pointe; welchen Namen die Franzosen, deren Sprache und gesellschaftlicher Witz diese Gattung vorzüglich liebet, dem Ausgange des ihnen gewöhnlichsten Epigramms gaben, da sie die sanftern Arten

desselben lieber in ein Lied, in eine Stanze, in ein Sonett oder Madrigal kleiden mochten.

Nichts ist der Wirkung dieser leichten und losen Schar von Einfällen mehr zuwider als ein *langweiliger Vortrag*; denn wer wird eine Alpenreise unternehmen, um den Schwärmer zu sehen, der einem Zuschauer leichtfertig vor die Stirn fährt? oder wer wird die Biene artig finden, die, statt des Stachels, mit einem Feuerhaken auf uns zukommt? Die griechischen Epigramme dieser Art sind also auch die kürzesten; und es ist angenehm wahrzunehmen, wie mancher Neuere griechischen Witz sagte, ohne daß er die Griechen kannte. Der wahre Witz nämlich ist überall derselbe; auch die Art, wie er am besten gesagt wird, wiederholt sich in allen Zeiten und unter allen Völkern. Da überdem ein großer Teil dieser Gattung die Narren und Thoren unsers Geschlechts angeht, so ist's ja gut, daß diese in allen Jahrhunderten so ziemlich dieselben bleiben, und das älteste sowohl als das neueste Epigramm ihnen denselben Helleborus bereitet.

---

## 4. Vereinigung der Gattungen zum Hauptbegriff des Epigramms.

Sieben Gattungen des Sinngedichts nahmen wir wahr; wir wollen sie untereinander ordnen und sehen, was wir in ihnen zu einem gemeinschaftlichen Hauptbegriff fanden.

Die erste war die einfache *darstellende* Gattung. Sie ist nur Exposition des Gegenstandes und trauet es diesem zu, daß er durch sich selbst belehre oder rühre. Erreicht sie diese Wirkung nicht, so ist sie bloß eine *historische Anzeige, Epigraphe*.

Die zweite fügte der Exposition eine schlichte Anwendung hinzu, die wir das *Exempel-Epigramm* nannten.

Ihr Wert beruhte auf der Merkwürdigkeit des Objekts und seiner glücklichen Anwendung.

Der dritte malte ein Kunstbild in und zu einem lichten Sehepunkt aus, die wir also die schildernde nannten und als eine Schwester der vierten, der leidenschaftlichen, betrachteten, die gleichfalls einen Gegenstand der Empfindung bis zu einem höchsten Punkt des anschauenden Genusses oder der gegenwärtigen Situation erhöhen wollte.

Die fünfte bemerkte in dem Einen ein Mehreres und wendete den Gegenstand, bis sie mit einer Art von Befriedigung schloß, die wir also die künstlich gewandte nennen möchten. Sie war die Schwester einer andern Gattung, die diese Wendung bis zu einer Art Täuschung trieb, von der sie uns nachher meistens schnell und in einem Augenblick entzaubert.

Die siebente ging rasch und kurz. Sie vereinigt Kontraste oder bemerkt, lehret und strafet mit der Schnelle des Pfeils, oft in einem einzigen Worte.

Ich bilde mir nicht ein, jede epigrammatische Schönheit mit diesen Abteilungen gefesselt zu haben, indessen dünkt mich, daß die schönsten Stücke der berühmtesten Völker sich ziemlich hiernach ordnen lassen, so daß man nach dieser Klassifikation die Ursachen angeben könne, warum einige Gegenstände mehr in die eine als in die andere Klasse gehören. Die Grabschriften der Griechen z. B., die so zahlreich und von so verschiedener Art sind, erzählen entweder bloß das Faktum selbst, so sind sie von der ersten Gattung. Oder sie machen zugleich eine Anwendung davon, so gehören sie zur zweiten. Oder sie sind Klage, eine Elegie auf dem Denkmal, eine Einsegnung des Grabes u. s., mithin gehören sie zur vierten Gattung, Oder sie schildern das Monument und seine bedeutenden Bilder, so sind sie aus der dritten Klasse. Oder es steht ein kurzer, fliegender Sinnspruch auf dem Grabe: dieser mag sich in die letzte Ordnung fügen. Künstlich gewendete oder gar täuschende Epi-

gramme wird man auf der Stela nicht suchen, auf welchen ein solches Spiel nicht gehöret.

Ein gleiches ist's mit den moralischen Sinnsprüchen, die so oft unter die Epigramme laufen. Führen sie ihre Veranlassung mit sich, so gehören sie zur zweiten Gattung. Stehen sie allein da und zeichnen sich bloß durch die epigrammatische Wendung aus, so mögen sie sich unter die fünfte oder siebente ordnen; denn warum sollte nicht auch eine allgemeine Wahrheit als ein gegenwärtiges Objekt behandelt und epigrammatisch gewandt werden können? Oder endlich es ist ein mangelhaftes Epigramm, dem seine Veranlassung fehlet.

Und da lassen sich historisch die Ursachen leicht angeben, warum soviel Sinn- und Denksprüche unter die Epigramme kamen. Alle Völker im Jugendalter der Aufklärung lieben Sprüche; Griechen und Morgenländer schrieben sie an Tempel und Wände, an Landhäuser und öffentliche Plätze. Zuerst kurz, nachher bildeten die Dichter sie aus, streueten sie ihren Werken ein; oder man nahm sie aus den Werken der Dichter; die Sammler trugen ganze Gnomologieen zusammen, die zuletzt mit andern kleinen Gedichten in *einen* Kranz kamen. Da nun bei den Griechen die elegischen und gnomischen Dichter mit den epigrammatischen gar einerlei Silbenmaß hatten, wie konnte es anders sein, als daß alle drei sich einander halfen, sich aufeinander bezogen, endlich auch miteinander vermischt wurden? Bei den Sinnsprüchen kam viel darauf an: wer sie gesagt hatte, und wann er sie sagte. Die Umstände ihrer Veranlassung vertraten gleichsam die Stelle der Exposition; diese ward meistens vergessen, und nur der Spruch, gleichsam der Ausgang des Epigramms, blieb im Gedächtnis. So auch mit dem Ort, der sie darstellte. Oft war dieses ein Grab, und auf berühmte Gräber, z. B. Sardanapals, Cyrus', Alexanders u. a., wurden Sprüche zu Inschriften gedichtet, die nie darauf gewesen waren. Das Grab vertrat die Stelle der Exposition, der Spruch selbst war die Anwendung.

Wir Deutschen sind vorzüglich reich an Sinnsprüchen, die uns statt wahrer Epigramme gelten. Unter den dreitausend Sinngedichten, die Logau gedichtet hat, werden sich wahrscheinlich dritthalbtausend Sinnsprüche finden, die vom wahren Epigramm wohl nichts als etwa die Kürze und den scharfsinnigen Ausdruck haben dürften.

Rücken wir also die angeführten Gattungen zusammen: mich dünkt, so breitet sich das Epigramm mit seinen kenntlichsten Farben sehr hell auseinander. Von der historischen Exposition erhebt es sich zum Sinngedicht mit Schilderung, Wendung und Täuschung; neiget sich endlich auf der andern Seite zum sinnreichen Spruch hinunter.

Die Einteilung der alten Theoristen, da sie die Epigramme in einfache und zusammengesetzte klassifizierten, bekommt hiermit auch Bestimmung und Wahrheit. Die erste, oft auch die zweite, dritte und vierte Gattung wird sich zum Namen des einfachen, die fünfte, sechste, meistens auch die siebente zur Klasse zusammengesetzter Epigramme fügen, weil jenes einfach fortgeht, diese sich durch das Zwiefache, das in ihnen anschaubar gemacht wird, mehr oder minder entfalten und sondern.

Durch alle Klassen aber wird der eine Hauptbegriff merkbar, daß das Epigramm ein gegenwärtiges Objekt zu einem einzelnen, festbestimmten Punkt der Lehre oder der Empfindung poetisch darstelle oder wende und deute, mithin ist der Name Sinngedicht, zumal für die schönsten Gattungen, sehr glücklich. Dem gegenwärtigen Objekt wird gleichsam Sinn gegeben, Sinn angedichtet und dieser in der kürzesten, angenehmsten, lebendigsten Sprache uns zum Sinne gemacht, d. i. in unsere Seele geschrieben. Die gewöhnlichsten Regeln des Epigramms lassen sich aus dieser Erklärung nicht nur finden, sondern sie nehmen auch aus ihr Grund und Ursache her.

Man pflegt z. B. vom Epigramm Kürze, Anmut und Scharfsinn (brevitatem, venustatem, acumen) zu

fordern und gibt zuweilen sehr unbefriedigende Ursachen an, warum man sie fordere.

Über die Kürze sagt man: „die Aufschrift sei für den Wanderer gemacht, und ein Wanderer müsse kurz abgefertigt werden.“ Wie aber, wenn der Wanderer ein müßiger Spaziergänger wäre und gern verweilte? Zudem sind ja die wenigsten Epigramme Aufschriften für die Landstraßen, und wenn sie es wären, so müßte, wer sie lesen wollte, sich Zeit nehmen, sie zu lesen, sobald ihre innere Natur Weitläufigkeit forderte.

Diese aber selbst fordert Kürze, und das ist der Grund der Regel. Ein Gegenstand nämlich soll zu einem einzigen Punkt der Wirkung vorgezeigt werden; wie kann dies anders geschehen als mit streng gehaltener Einheit, mit Sparsamkeit sowohl als mit weisem Verhältnis der Züge gegeneinander und auf den letzten Punkt des Ausgangs? Da Worte nicht wie Farben schildern, da sie uns die Züge nur nacheinander wie Tropfen zuzählen, und der vorige Zug verschwunden ist, wenn der folgende erscheinet, so muß das kleine Gedicht, das uns den ganzen Anblick, den Sinn eines Objekts geben will, notwendig das Hindernis des Mediums, wodurch es wirkt, d. i. die Unvollkommenheit der successiven Sprache, zu überwinden suchen und das Meiste im Wenigsten, das Ganze im kleinsten Maß mit der bestimmtesten Absicht auf seine Wirkung geben.

Die Regel über die Kürze des Epigramms löset sich also in den Begriff seiner Einheit auf; denn sobald Kürze die Klarheit der Exposition oder die Wirkung des Ausganges hindern würde, so ist sie kein Erfordernis mehr, sondern ein Fehler. Eine Reihe zu wenig kann dem Epigramm ebensowohl als eine Reihe zu viel schaden, wie so manche Beispiele unserer ältern dunkeln Epigrammatisten zeigen.

Ebenso ist es mit der Anmut (venustas): sie ist keine allgemeine und erste Eigenschaft des Epigramms; ihm

kommt sie nicht mehr zu als jedem andern Gedichte. Nicht alle Gegenstände wollen anmutig vorgetragen sein; einige machen auf etwas Höheres, auf Würde und Rührung, Anspruch; andere wollen stechen, nicht streicheln und salben. Was aber jedes Epigramm haben muß, ist lebendige Gegenwart und fortgehende Darstellung derselben, Energie auf den letzten Punkt der Wirkung.

Endlich nimmt aus unserer Erklärung das Aufschluß, was man die Pointe (acumen) des Epigramms nennt und als ein tiefes Geheimnis behandelt hat. Aus dem Begriff der Aufschrift folget sie nicht; denn will jeder gestochen sein, der eine Aufschrift lieset? leiden alle Gegenstände einen solchen Stachel? und wäre überhaupt der Begriff eines Stichs der Sinn des Worts Pointe (acumen) und aller Epigramme trefflichste Wirkung?

Mit nichten; der Ausdruck selbst will etwas anderes sagen. Jeder Gegenstand nämlich, der vorgezeigt werden soll, bedarf Licht, damit er gesehen werde; der Künstler also, der fürs Auge arbeitet, muß auf einen Gesichtspunkt arbeiten und für ihn das Moment seines Subjekts wählen. Was dem Künstler dieser Gesichtspunkt von außen oder das Moment dieses Gegenstandes von innen ist, das ist im Epigramm die Pointe. Der lichte Gesichtspunkt, aus dem der Gegenstand gesehen werden soll, auf welchen also das Epigramm vom Anfange bis zum Ende arbeitet, oder, wenn es Epigramm für die Empfindung ist, das Moment seiner Energie, der letzte scharfgenommene Punkt seiner Wirkung.

Aus diesem leichten und natürlichen Begriff, den die erste Idee eines darstellenden kurzen Gedichts mit sich führet, läßt sich sogleich beurteilen, wiefern eine oder die andere Gattung des Epigramms einen schärferen oder linderen Ausgang haben könne und haben werde; denn nicht jede Kunst arbeitet für ein gleich scharfes Licht, noch weniger ist jeder Gegenstand für dasselbe tauglich.

Die Statue des Bildhauers soll von allen Seiten gesehen werden; er arbeitet also für alle diese und bestimmt durch die Stellung und Wendung, die er dem Bilde gibt, nur leise, aus welchem Punkt er am liebsten gesehen zu werden wünschet. So ist's mit den Epigrammen, die bloß Geschichte oder Exposition sind; die Erzählung selbst muß den Punkt bestimmen, aus dem sie gesehen werden wollen, samt dem Moment, das in ihr gefühlt werden soll; jede hinzugesetzte Pointe vernichtet die Wirkung des Werkes. Das edle Wort der Arria: Pätus, es schmerzet nicht! das Wort der sterbenden Tochter: Vater, ich bin nicht mehr! der verachtende Ausruf Leonidas': Ich gehe wie ein Spartaner hinab! sie sind, in welcher Zeile des Epigramms sie auch stehen mögen, der Punkt, darauf gearbeitet wird, das Hauptmoment seiner Wirkung. Wer ein scharfsinnigeres und feineres begehrt, für den ist diese Gattung der Sinngedichte voll großen Sinnes nicht da. So wenig die Bildsäule bekleidet und mit Farben geschmückt werden kann, so wenig paßt für erhabene, durch die Einfalt rührende Expositionen ein zugespitzter Witz oder etwa gar in jedem neuen Distichon eine neue Pointe.

Anders ist's mit den andern Gattungen und mit jeder nach dem Maß ihrer Wendung; in ihnen wird notwendig auch der Lichtpunkt schneidender und feiner, der das Objekt erhellet und ordnet, der seine Teile sondert und sie zu einem Ganzen verbindet. Man entkäme also dem meisten Mißverstande dieser Regeln, wenn man statt Kürze Einheit, statt Anmut lebendige Gegenwart und statt der Pointe den Punkt der Wirkung verlangte, der das Ganze energisch vollendet.

Leicht abzusehen ist's, wie nach der gegebenen Erklärung das Epigramm sich von allen kleinen Gedichten unterscheiden lasse, die ihm am nächsten liegen. Wenn z. B. Anakreon singt:

Dieser Stier, o Knabe, scheinet
Mir ein Jupiter zu sein;
Denn er trägt auf seinem Rücken
Freundlich die Sidonerin
Und durchschwimmt das weite Weltmeer,
Das er mit den Hufen teilt.
Wohl kein anderer Stier der Herde
Schiffete wie dieser Stier.

Sind diese Verse ein Epigramm? Und doch sind sie Exposition eines gegenwärtigen Objekts, Beschreibung eines Kunstgemäldes in Versen; was fehlt ihnen also? Die Richtung auf einen epigrammatischen Punkt der Lehre oder der Empfindung fehlet ihnen vom Anfange bis zu Ende; die Verse sind nichts als eine historische Epigraphe. Nun aber setze man einen Endpunkt fest; wie dieser auch angelegt werde, sogleich rücken sich alle Züge anders:

Sieh den schwimmenden Stier, o Knabe. Mit glänzenden Augen
Blickt er umher und küßt seiner Gebieterin Fuß,
Eilt durchs wogige Meer, das mit den Hufen er teilet,
Trägt voll sehnender Glut hin zum Gestade den Raub.
Sieh, es ist Jupiter selbst! Die Liebe —

Mache man jetzt den Ausgang wie man wolle: je unerwarteter und angenehmer, desto besser! die Aufschrift ist Epigramm worden.

---

## 5. Schluß der Abhandlung.

Aber warum, wird man sagen, warum so viel über die Bestimmung des kleinsten der Gedichte? Ist an der Theorie des Epigramms oder gar an der ganzen Dichtungsart so viel gelegen? „Wer ist so stumpf, daß er nicht ein Epigramm machen könnte, und wer so thöricht, daß er nichts als Epigramme machen wollte?"

Zuerst ist's eine ausgemachte Sache, daß die Bestimmung eines Begriffs, wer dieser auch sein möge, für sich, als Erkenntnis, einen Wert habe und ihren Nutzen mit sich führe.

Im Reich der Wahrheit kommt es nicht auf Größe und Kleinheit des Objekts, sondern auf die Art an, wie es uns bekannt gemacht wird; der Zergliederer einer Weidenraupe kann mehr Verdienst haben als der unbestimmte Lobredner des Elefanten. Alle Begriffe hangen in der Kette der Wahrheiten aneinander; die kleinste kann der größesten oft nicht nur dienen, sondern selbst unentbehrlich werden.

Da es nun bekannt ist, daß die Theoristen des Epigramms bisher meistens nur von Martial ausgingen und auf die Anthologie höchstens einen Seitenblick warfen, mich dünkt, so lohnte es der kleinen Mühe, die Aussicht bis dahin zu erweitern. Die Griechen sind Meister und Lehrer in allem Schönen gewesen, und in dieser kleinen Dichtungsart sollte sie das Unglück so verfolgt haben, daß ihre zahlreichen Arbeiten darin keine Aufmerksamkeit verdienten? Nur von ihnen bekamen die Römer diese wie alle Gattungen der Dichtkunst, und wenn wir das Epigramm aus den Händen neuerer Nationen haben, sind diese sämtlich und sonders es nicht auch den Griechen und Römern schuldig? Wollen wir je eine philosophische Poetik oder eine Geschichte der Dichtkunst erhalten, so müssen wir über einzelne Gedichtarten vorarbeiten und jede derselben bis auf ihren Ursprung verfolgen.

Überdem kann ich's mir nicht einbilden, daß das Epigramm der griechischen Art eine so geringschätzige Sache sei, als wozu es einige seiner Verächter gemacht haben. Ich will den Unrat nicht Gold nennen, der zumal in des Kephalas Anthologie zusammengehäuft ist; das echte und schöne Gold aber, das aus den ältern Zeiten mitten in diesem Unrat hervorblickt, ist unverkennbar. Die edelsten Dichter und Weisen, Simonides, Plato, Aristoteles,

Theokrit u. a., stehen als Epigrammatisten da; und nach Wiederauflebung der Wissenschaften ist beinahe keiner Dichtungsart fleißiger nachgeeifert worden als der Anthologie der Griechen. Die größesten Namen, die dem menschlichen Geist ewig zum Ruhm gereichen werden, und eine Reihe anderer Männer, denen es gewiß an Geschmack nicht fehlte, waren Übersetzer oder Nachahmer der Anthologie, so daß ein fleißiger Deutscher, der eine Sammlung dieser Übersetzungen anfing, schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts aus 331 Übersetzern sammeln konnte. Ich schäme mich also nicht, einer Reihe von Männern nachzutreten, unter denen Erasmus, Grotius, Thomas Morus, Melanchthon, Sleidan, Scaliger, Buchanan, Dousa und soviel andere hervorglänzen, und wage es geradezu, diese, die einfachste Gattung des Epigramms, als ein schönes Vorbild jugendlicher Übungen zu empfehlen.

Und das aus folgenden Gründen. Ich kenne keine Dichtungsart, die einen so leichten Übergang, von allem anschaulichen, was den menschlichen Geist oder das Herz interessieren kann, zu einer reinen Exposition und zu einer bestimmten energischen Sprache gewährte, als das Epigramm der Griechen. In ihm lernt der Jüngling eine schöne Ründe, eine liebliche Klarheit, ein Eilen zum Ziel auf dem kürzesten, treffendsten Wege. In diesem Betracht halte ich das Epigramm nicht nur für einen Probierstein des Witzes, sondern auch des scharfsinnigen Verstandes, der leichtesten Ordnung, des zweckmäßigsten Ausdrucks.

Kleine Inschriften dieser Art mit klaren, bestimmten Zügen sind mehr wert als lange Abhandlungen voll allegorischer Gelehrsamkeit oder als Lobjauchzungen voll Wolken, Blitze und Nebel. Mit einer Inschrift nehmen wir gleichsam Besitz von dem geliebten Gegenstande; wir fühlen das Glück, daß, wenn wir ihn gleich nicht schaffen konnten, so können wir ihn dennoch, was so wenigen gegeben war, bestimmt denken und ausdrücken, genießen und uns zueignen.

So ist's mit manchen Gegenständen des Leides und der Freude in unserm Leben; wir genießen doppelt, wenn wir uns den Genuß sagen; die Wolke des Schmerzes entweicht, wenn wir uns ihre Ursache und Wirkung klar und bestimmt entziffern. — —

Indessen bei alle diesem Ruhm und Nutzen sehe man das Epigramm für nicht mehr an, als es sein kann und sein will; es ist ein vorübergehender, entwickelnder, treffender Gedanke, dessen Einkleidung zwar ein Kunstwerk, aber nicht die höchste Kunst ist. Es gehört auf den Fuß der Bildsäule; die Bildsäule selbst aber ist doch etwas anderes.

---

## V.

## Über Bild, Dichtung und Fabel.

Aus der dritten Sammlung der „Zerstreuten Blätter". 2. Ausg. 1798.

Der Mensch ist ein so zusammengesetzt künstliches Wesen, daß, trotz aller Anstrengung, in ihm nie ein ganz einfacher Zustand möglich ist. Zu eben derselben Zeit, da er siehet, höret er auch und genießt unvermerkt durch alle Organe seiner vielartigen Maschine Einflüsse von außen, die zwar größtenteils dunkle Empfindungen bleiben, jederzeit aber auf die Summe seines ganzen Zustandes ingeheim mitwirken. Er schwimmt in einem Meer von Eindrücken der Gegenstände, wo eine Welle leiser, die andre fühlbarer ihn berühret, immer aber mancherlei Veränderungen von außen sein Inneres reizen. Auch in diesem Betracht ist er eine kleine Welt, wie ihn Protagoras in einer andern Absicht das Maß der Dinge nannte, die ihn umgeben.

Unter seinen Sinnen sind Gesicht und Gehör diejenigen, die aus dem Ozean dunkler Empfindungen ihm

Gegenstände am nächsten und klarsten vor die Seele bringen; und da er die Kunst besitzt, diese Gegenstände durch Worte festzuhalten und zu bezeichnen, so hat sich insonderheit aus dem Gesicht und aus dem Gehör eine Welt menschlicher Wahrnehmungen und Ideen in seiner Sprache geordnet, die auch noch in der fernsten Ableitung die Spuren ihres Ursprungs zeigen. Selbst die feinsten Wirkungen der Seele hat man daher aus dem Gesicht und Gehör bezeichnet, wie es die Namen Anschauungen und Ideen, Phantasien und Bilder, Vorstellungen und Gegenstände nebst hundert andern Worten der Art zeigen. Nach dem Auge hat sodann Ohr und Gefühl, insonderheit die tastende Hand der Seele die meisten Ideen gegeben; der Geschmack und Geruch weniger, insonderheit in den nordischen Regionen.

Wenn also das Gesicht der reichste, feinste und klarste Sinn ist, eine Welt von Empfindungen der Seele zu geben und zu bezeichnen, so muß sich an ihm auch die Philosophie sinnlicher Gegenstände vorzüglich und für alle andern Sinne üben. In der Mathematik hat sich die Optik nicht nur selbst sehr ausgebildet, sondern sie hat auch die Grundlage fast aller andern Wissenschaften werden können, eben weil die Natur uns in der Struktur des Auges und in den Gesetzen des Lichtstrahls das schönste Muster einer feinen Genauigkeit vorlegte. Für die Philosophie der Empfindungen ist eine Theorie des Lichts und des Bildes von gleich mannigfaltigem Nutzen, sobald man sie in den Erscheinungen verschiedener Kunstwerke aufzusuchen und zu den allgemeinsten Regeln zu erheben strebt.

## I. Vom Bilde.

1. Bild nenne ich jede Vorstellung eines Gegenstandes, mit einigem Bewußtsein der Wahrnehmung verbunden. Steht es vor meinem Auge, so ist es ein körperliches, sichtliches Bild. Wird es meiner Einbildungskraft dargestellt, so ist es eine Phantasie (*φάντασμα*), die aber dennoch

von sichtlichen Gegenständen ihre Gesetze borget. Dort wache, hier träume ich; und man siehet, daß die Phantasie des Menschen auch wachend beständig fortträume.

Alle Gegenstände unserer Sinne nämlich werden nur dadurch unser, daß wir sie gewahr werden, d. i. sie mit dem Gepräge unsers Bewußtseins, mehr oder minder hell und lebhaft, bezeichnen. In dem Walde sinnlicher Gegenstände, der mich umgibt, finde ich mich nur dadurch zurecht, daß ich Gegenstände von andern trenne, daß ich ihnen Umriß, Maß und Gestalt gebe, mithin im Mannigfaltigen mir Einheit schaffe, und sie mit dem Gepräge meines innern Sinnes, als ob dieser ein Stempel der Wahrheit wäre, lebhaft und zuversichtlich bezeichne. Unser ganzes Leben ist also gewissermaßen eine Poetik; wir sehen nicht, sondern wir erschaffen uns Bilder. Die Gottheit hat sie uns auf einer großen Lichttafel vorgemalt; wir reißen sie von dieser ab und malen sie uns durch einen feinern als den Pinsel der Lichtstrahlen in die Seele. Denn das Bild, das sich auf der Netzhaut deines Auges zeichnet, ist der Gedanke nicht, den du von seinem Gegenstande dir zueignest; dieser ist bloß ein Werk deines innern Sinnes, ein Kunstgemälde der Bemerkungskraft deiner Seele.

2. Hieraus ergibt sich, daß unsere Seele, sowie unsere Sprache beständig allegorisiere. Indem sie nämlich Gegenstände als Bilder sieht oder vielmehr nach Regeln, die ihr eingeprägt sind, solche in Gedankenbilder verwandelt: was thut sie anders als übersetzen, als metaschematisieren? Und wenn sie diese Gedankenbilder, die bloß ihr Werk sind, jetzt durch Worte, durch Zeichen fürs Gehör sich aufzuhellen und andern auszudrücken strebet: was thut sie abermals anders als übersetzen, als allöosieren? Der Gegenstand hat mit dem Bilde, das Bild mit dem Gedanken, der Gedanke mit dem Ausdruck, das Gesicht mit dem Namen so wenig gemein, daß sie gleichsam nur durch unsere Wahrnehmung, durch die Empfindung

eines viel organisierten Geschöpfs, das durch mehrere Sinne mehreres auf einmal empfindet, aneinander grenzen. Bloß die Mitteilbarkeit, die Kommunikabilität unserer mehreren Sinne gegeneinander, und die Harmonie zwischen ihnen, auf welcher die Mitteilung ruhet, nur sie macht die innere Form oder die sogenannte Perfektibilität des Menschen.

3. Ungeachtet der verschiedenen Namen, mit welchen man die Seelenkräfte, die mit Bildern und dem Ausdruck derselben umgehen, bezeichnet, so sind doch allen diesen Kräften dieselben Gesetze der Vollkommenheit eines Bildes vorgezeichnet: Wahrheit nämlich, Lebhaftigkeit und Klarheit. Zwar hat jeder Sinn und jede Kraft der Seele ihre Art und ihren Grad dieser Eigenschaften: einer der Sinne kann und muß den andern einschränken; auch die besondern Zwecke der Darstellung jedes Bildes müssen seinen Gesichtspunkt, mithin auch seine ganze Zeichnung jedesmal verändern; die innern Regeln seiner Vollkommenheit aber bleiben demungeachtet immer dieselben. Von Sinnen und der Erfahrung gehet unser Erkenntnis aus und auf sie kommt alles zurück; ohne Glieder und Organe, ohne Phantasie und Gedächtnis hat der Verstand nichts, womit er sich beschäftige, die Vernunft nichts, worüber sie brüte, die Symbolik nichts, das sie durch Zeichen ausdrücken möge. Wahrheit und Lebhaftigkeit der Bilder tragen also selbst zu ihrer Deutlichkeit und Klarheit bei, so daß ohne jene alle Abstraktion nur Täuschung wäre. Das höchste Gesetz der Vollkommenheit in allen Wissenschaften und Künsten kann also nur sein, daß dem Zweck der Vorstellung gemäß eine Eigenschaft der andern, z. B. die Klarheit der Lebhaftigkeit, die Lebhaftigkeit der Wahrheit nicht schade, sondern aufhelfe und sie zu ihrem Zweck fördere.

4. Es wird hieraus deutlich, daß, da eigentlich nur der innere Sinn des Menschen der Bildner ist, der durchs Auge und durch jedes andre Organ sich nach innern

Regeln Gestalten schafft und das Gefundene eines Sinnes allen andern, soweit er kann, mitteilet, auch dieser innere Sinn, d. i. die Regel des Verstandes und Bewußtseins, der einzige Maßstab sein könne, wie in jedem Werk, in jedem System der Kunst oder des Vortrages ein Bild gestellet, gewandt, ausgemalt, kurz, zu welchem Grad der Wahrheit, Lebhaftigkeit und Klarheit es in jedem Zuge gebracht werden dürfe. Allgemeine mechanische Regeln helfen hier nichts; denn, wie gesagt, es liegt nicht in den Dingen außer uns allein, was wir in ihnen sehen, sondern vorzüglich an dem Organ, das da siehet, und an dem innern Sinne, der gewahr wird.

Man nehme z. B. eine und dieselbe Allegorie, ein und dasselbe Gleichnis und wolle sie in einem mathematisch-philosophischen Buch oder in einer Rede, einem Lehrgedicht, einem Liede, einer Ode, einer Epopöe, in einem Trauer-Lust-Spiel und wo weiß ich mehr anwenden: sagt uns nicht der innere Sinn, daß an keinem dieser Orte das Bild ausgeführt werden könne, wie am andern? Eine Allegorie im Trinkliede oder in einem philosophischen Gespräch des Plato, in Äschylus' Chören oder in Aristophanes' Scenen, in einem Bilde Lysippus' oder in einem Gemälde Apelles' wird ein ganz ander Werk, wenn sie auch allenthalben denselben Gegenstand schilderte. Verfolgt man nun diese Verschiedenheit durch alle Situationen des Gedichts und Kunstwerks, durch alle Leidenschaften des Dichters und Künstlers, durch jede Veränderung der Nationaldenkart, der Zeit, Sprache, der veranlassenden Umstände u. s., so sehe ich nicht, was für allgemeine Regeln jedes besondern Falls übrig blieben, außer sofern sie im Begriff der Allegorie selbst und in der Natur des bilderdichtenden Verstandes durch eine innere Notwendigkeit gegeben sind, Wahrheit, Lebhaftigkeit, Klarheit.

5. Ungerecht ist also die Klage, daß das Vorratshaus der Natur für uns erschöpft sei; und daß wir

zu spät geboren worden, um den Löwen oder die Sonne besser zu schildern, als sie bereits oft geschildert sind. Vom Besserschildern ist hier die Rede nicht, denn die Wahrheit war zu allen Zeiten dieselbe; daß jeder wahrnehmende Mensch aber seinen Gegenstand eigen schildern kann, als ob er noch nie geschildert wäre, darüber, dünkt mich, sollte kein mißtrauender Zweifel walten. In keinem seiner Gleichnisse ist Homer zu übertreffen; niemand aber wolle ihn auch übertreffen und Homers Löwen und Esel, Homers Kraniche und Fliegen besser schildern, als er selbst sie geschildert hat. Wenn deine Rede oder Dichtkunst dieser Bilder bedarf, so schildere sie nach deiner Art, wie du solche wahrnahmest, wie der Geist deiner Poesie sie fordert; nie wirst du sodann in Verlegenheit sein, dem alten Dichter eines seiner Gleichnisse entwenden zu müssen, ja du würdest sie unverändert kaum gebrauchen können, wenn sie dir auch alle geschenkt würden. Der Geist dichtet; der bemerkende innere Sinn schafft Bilder. Er schafft sich neue Bilder, wenn die Gegenstände auch tausendmal angeschaut und besungen wären, denn er schauet sie mit seinem Auge an, und je treuer er sich selbst bleibt, desto eigentümlicher wird er zusammensetzen und schildern.

6. Also auch über den Grad der Lebhaftigkeit in den Bildern lassen sich eigentlich keine allgemeinen Gesetze geben. Jedes Kunstwerk hat seinen Ton, seine fortgehaltene Melodie, in der nichts vorschreien, nichts verstummen muß; eine wachsende oder abnehmende Empfindung stimmt diese Modulation von Anfange bis zu Ende. So ist's mit der Arbeit eines jeden Dichters, Schriftstellers und Künstlers: er haucht dem Werk seinen Genius ein, daß es seinen Ton tönet. Lebhaftigkeit der Bilder ist nirgend weder der Wahrheit noch Klarheit derselben entgegen; sie muß, wenn sie rechter Art ist, von jener unterstützt werden und diese befördern. Selbst die sogenannte Verwirrung der Ode ist eine Verwirrung nach Regeln, d. i. eine höhere Ordnung.

Da nämlich in der Natur der Dinge keiner unserer Sinne für sich allein wirket, und wir immer eine Äolsharfe sind, sofern wir von mancherlei Winden und Elementen belebt werden, so beruhet die Lebhaftigkeit der Vorstellung gerade auf der Mannigfaltigkeit dessen, was wir beim Genuß dieses Gegenstandes damals auf einmal fühlten. Der innere poetische Sinn weiß dieses so wahr und genau zusammenzuknüpfen, daß wir in seiner Kunstwelt abermals seine ganze lebendige Welt fühlen; denn eben die kleinen Umstände, die der kalte Verstand nicht bemerkt hätte, und die der kältere Afterverstand als Überfluß wegstreichet, sind gerade die wahresten Striche des eigentümlichen Gefühls, als auch eben dieser Wahrheit wegen von der entschiedensten Wirkung. Der sogenannte Überfluß in Homers Gleichnissen macht alle diese Gleichnisse erst lebendig; er setzet sie nämlich in Handlung und Bewegung, und so muß das lebendige Geschöpf notwendig seine Glieder regen. Schneidet diese ab, der tote Rumpf wird weder stehen noch wandeln.

## II. Von der Dichtung.

Jetzt gehen wir unseres Weges fort und sehen, wie aus dem wahrgenommenen Bilde Dichtung werde. Und der Übergang hierzu ist bereits gegeben. Liegt nämlich das, was wir Bild nennen, nicht im Gegenstande, sondern in unserer Seele, in der Natur unseres Organs und geistigen Sinnes, der sich in jedem Mannigfaltigen immer ein Eins schafft, mithin immer verständig oder unverständig träumt und dichtet, so dürfen wir nur auf die innere Gestalt und eigne Art oder gleichsam auf den Habitus unserer bilderschaffenden Seelenkraft merken, so wird sich daraus die Art und Lieblingsmanier aller menschlichen Dichtung leicht ergeben. Wir dichten nämlich nichts, als was wir in uns fühlen; wir tragen, wie bei einzelnen Bildern

unsern Sinn, so bei Reihen von Bildern unsere Empfindungs- und Denkart in die Gegenstände hinüber, und dies Gepräge der Analogie, wenn es Kunst wird, nennen wir Dichtung. Wir wollen nur drei Hauptstücke des Habitus unserer Empfindungsweise auszeichnen; alle andern werden sich daraus von selbst ergeben.

1. Alles, was da ist, sehen wir wirken und schließen mit Recht, daß der Wirkung eine wirkende Kraft mithin ein Subjekt zum Grunde liege; und da wir Personen sind, so dichten wir uns an allem Wirkenden der Naturkräfte persönliche Wesen. Daher nun jene Belebung der ganzen Natur, jene Gespräche mit allen Dingen um uns her, jene Verehrungen und Anschauungen derselben, als ob sie auf uns wirkten, jene Prosopopöen und Personifikationen bei allen Völkern der Erde. Der sinnliche Mensch kann nicht anders als sinnlich ordnen; und indem er in alles Wirkende seine eigne ganze Wirkungskraft hinüberträgt, so erscheinen ihm Götter in allen Elementen. Im rauschenden Wasserfall, im Meer, im Sturm, im Blitz und Donner, in der säuselnden Luft, in allen Bewegungen der Natur sind lebendige, wirkende, handelnde Wesen. Aus Reisebeschreibungen ist bekannt, daß dieser Glaube allen sinnlichen Nationen gemein sei; ja, wie sollte er's nicht sein, da auch wir ihn unter uns allen sinnlichen Menschen, Kindern, Weibern, Menschen in Leidenschaft, in Verrückung, im Traum der Gedanken, sogar in jedem Augenblick, da sie nicht auf ihrer Hut sind, gemein finden? Die Furcht, zumal in der Finsternis, die Traurigkeit, Liebe, Sehnsucht, Verzweiflung und jede andre Leidenschaft macht in unvermuteten Augenblicken uns alle noch zu Wilden, denen bald dieser, bald jener Gegenstand zu leben scheint und in sonderbaren Eindrücken auf sie wirket. In der Kindheit sehen wir lange Jahre die Welt so an, und in Träumen kommen uns solche Personifikationen der Kindheit häufig wieder. Der Zustand unserer kalten

Besonnenheit ist ein künstlicher, durch Erfahrung, Lehre und Gewohnheit allmählich erworbener Zustand, dessen Besitz uns in völlig unerwarteten Fällen zu erhalten oft schwer wird.

2. So natürlich es dem Menschen scheinet, daß alles wirkende Person sei, so kann er sich auch keine andre Art der Wirkung als die in seiner Natur liegt, Thätigkeit und Leiden, Empfangen und Geben, Liebe und Haß, am Ende endlich nichts als die beiden Geschlechter denken, in welche die Natur ihre belebtesten Wesen geteilt hat. Bei Menschen, bei Tieren, ja sogar bei Pflanzen und Bäumen sehen wir dieselbe; warum sollte sie hier aufhören, und nicht auch bei den höhern elementarischen Wesen, bei den Kräften der Natur selbst stattfinden, da ja alles in der Schöpfung gibt oder nimmt, wirkt oder genießt, einander hasset oder liebet? Und so ward der Himmel mit Göttern und Göttinnen, so wurden die Elemente mit Wesen erfüllt, die sich einander fliehen oder anziehen, einander fördern oder zerstören. Auch diese Sprosse der Dichtung ist uns also in der Analogie der Natur gegeben; der menschliche Sinn bemerkte, die Phantasie malte aus. Sogleich floß aus dieser eine andre Quelle der Dichtung, nämlich:

3. Die Erzeugungen und Geburten aller Naturerscheinungen, ihr wechselnder Zustand des Todes und Lebens. Aus vereinigender Liebe sah man neue Wesen hervorgehen, im zerstörenden Kampf andre Gestalten verschwinden; was war also natürlicher als jene Theogonien, Kosmogonien und Genealogien erscheinender und verschwindender Naturformen, von welchen alle Mythologien der Erde voll sind?

Dies sind die drei simpeln Ideen, aus welchen sich alle Dichtung des menschlichen Geistes hervorgesponnen hat; ja ich zweifle, ob es eine vierte gebe. Sie heißen:

1. Personifikation wirkender Kräfte.

2. Liebe und Haß, Empfangen und Geben, Thätigkeit und Ruhe, Vereinigung und Trennung, kurz zwei Geschlechter.
3. Aus zwei vereinigten Dingen ein drittes, aus zwei widerstrebenden Wesen Untergang des einen. So erklärte man aus dem Sein das Werden, den Tod aus dem Leben.

Die älteste Mythologie und Poetik also ist eine Philosophie über die Naturgesetze; ein Versuch, sich die Veränderungen des Weltalls in seinem Werden, Bestehen und Untergehen zu erklären. Dies ist sie bei dem dümmsten Neger und ist es bei dem klügsten Griechen gewesen; weiter kann, mag und will der menschliche Geist nicht dichten. Der Mensch erfindet nur aus Armut, weil er nicht hat; er wähnt und dichtet, weil er nicht weiß. Und auch dann ist der Wahn seiner Dichtung eigentlich nichts als sinnliche Anschauung, von seinem bemerkenden innern Sinn mit dem Gepräge der Analogie bezeichnet. Eigentlich und absolut kann der Mensch weder dichten noch erfinden; er würde damit der Schöpfer einer neuen Welt. Was er thun kann, ist Bilder und Gedanken paaren, sie mit dem Stempel der Analogie, insonderheit aus sich selbst bezeichnen; dieses kann und darf er. Denn alles, was Bild in der Natur heißt, wird solches nur durch die Empfängnis und Wirkung seiner bemerkenden, absondernden, zusammensetzenden, bezeichnenden Seele.

Es versteht sich von selbst, daß, solange diese Dichtung bei einer Nation bloß Sage war, sie teils ein ungeprägtes Gold blieb, teils gar bald sehr verfälscht werden mußte. Verfälscht mußte sie werden, weil beinahe jeder Sagende dazuthat oder abnahm, auch ohne daß er's wußte und wollte. Von Kind zu Kind ging die Sage fort, und alle Dichtungen derselben wuchsen, wie der gewälzte Schneeball, in Gutem und Bösem. So schritt die Sage als eine Tochter des Gedächtnisses weiter, bis sie Kunst ward, und

diese Kunst hieß Dichtkunst. Das rohe Gold ward gepräget, und die Sage selbst war's, die diese Prägekunst aufbrachte.

Jeder Erzähler nämlich will gut erzählen, und da er als Unterrichter der weisere ist, so will er auch seinen Unterricht angenehm, dauerhaft, lebhaft, kurz auf die vollkommenste Weise einprägen. Hiermit war die Dichtkunst erfunden. Dieser Erzähler nämlich erfand seinem ererbten oder erworbenen Gedanken neue, stärkere, lebhafte, liebliche Bilder und Worte; jener den Worten abgemessene Silbenmaße, liebliche Töne. Die Gebärdensprache brachte den Accent, die Modulation des Tanzes ausgesuchte Metra in die Rede, und so war, ohne daß man beinahe wußte, durch wen, die Dichtkunst da. Jede Nation, die sie nicht aus der Eltern Hause mitbrachte, erfand die ihrige, und mit jeder neuen Form nahm Bild, Sage und Dichtung auch eine neue schönere Gestalt an.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir uns nach Angabe dieses Ursprunges der Dichtkunst auf jede Gattung derselben einlassen und ihre Entstehungsart untersuchen wollten. Vielleicht ließen sich alle unter drei oder vier Worte, der epischen, lyrischen, dramatischen und schlechthin lehrenden Poesie, begreifen. Die epische Poesie erzählt die Sage einer Handlung, einer Begebenheit oder Geschichte, es möge solche von Göttern oder Helden, von Menschen oder Tieren, von Bürgern oder Hirten vollführt sein; und die dramatische stellt diese Handlung, sie sei traurig oder fröhlich, unschuldig oder lasterhaft, wirklich vor, als ob sie vor uns gehandelt würde. Die lyrische Poesie singt, es sei nun Freude oder Leid, Haß oder Liebe, Unterricht für sich oder für andre, genug — sie modulieret eine eigne Erfindung. Fällt diese Modulation weg, und es bleibt bloß eine mit poetischem Schmuck gezierte Lehre, so wäre dies die dogmatische Poesie, die aber immer doch an einer oder mehreren der vorigen Gattungen teilnehmen

und von ihnen ihren Schmuck borgen mußte, wenn sie ihres Namens wert sein wollte. Wir lassen für jetzt diese Gattungen der Dichtkunst dahingestellt sein, um nur einer derselben, die mit der ältesten Sage der Dichtung nahe verwandt ist, eine nähere Aufmerksamkeit zu schenken; es ist dies die sogenannte Äsopische Fabel. Jeder kennet dieselbe aus gemeinen Begriffen und Beispielen, daher wir mit keiner Erklärung anfangen dürfen, sondern diese vielmehr aus dem Ursprunge der ganzen Gattung aufsuchen wollen; denn auch hier zeigt die Entstehung das Wesen der Sache selbst.

## III. Von der Äsopischen Fabel.

Wenn es der menschlichen Seele eine eigene, fortwährende Beschäftigung ist, sich Bilder zu schaffen, sie aus dem Chaos der Naturgestalten zu sondern, ihre Wirkungsart zu bemerken und solche mit einem Namen, den ihr der anschauende Sinn gab, zu bezeichnen, so konnte es unmöglich fehlen, daß nicht bald auch die Äsopische Fabel entstehen mußte. Der Mensch siehet nur, wie ein Mensch siehet; aus seiner Brust trägt er Empfindungen und Leidenschaften in andre Geschöpfe, aus seiner Vorstellungs- und Handlungsweise also auch Absichten und Handlungen zu ihnen hinüber; er siehet alles in seiner Person, nach seinem Maße. Dies nannten wir Dichtung; und wenn er diese Anschauungen nun so stellet und ordnet, daß er in ihnen einen Erfahrungssatz oder eine praktische Lehre für sich anerkennt und daraus absondert, so ist die Äsopische Fabel gegeben. Mögen in ihr Götter, Tiere, Bäume oder Menschen handeln; genug, wenn die Anschauungskraft unserer Seele sie als Handelnde wähnen, und die Abstraktion aus ihrem Betragen eine Lehre fürs menschliche Leben absondern mag. Demnach ist die Äsopische Fabel sofern nichts als eine moralisierte Dichtung.

Auf einmal treten wir durch diesen angegebnen Stand aus einem Netz von Fragen und Widersprüchen hinaus, welches man sich in der Theorie der Fabel vielleicht unnötig vor die Füße knüpfte, z. B.

1. Warum handeln Tiere in derselben? Etwa des Wunderbaren oder der Bestandheit ihrer Charaktere wegen?

Tiere handeln in der Fabel, weil dem sinnlichen Menschen alles Wirkende in der Natur zu handeln scheinet; und welche wirkende Wesen wären uns näher als die Tiere? Ein Kind zweifelt niemals, daß die lebendigen Geschöpfe, mit denen es umgeht, gewissermaßen seinesgleichen sind, also auch seiner Art nach begehren, wollen und wirken. Es hält sie, selbst wenn es sie quält, nicht für leblose Cartesische Maschinen. Mit allen sinnlichen Völkern ist's dasselbe. Der Araber spricht mit seinem Roß, der Hirte mit seinem Schaf, der Jäger mit seinem Hunde, der Neger mit seiner Schlange, ja der arme Gefangene endlich mit seiner Spinne und seiner Maus. Je mehr der Mensch eine Tiergattung kennen lernt und mit ihr vertraulich umgeht, desto mehr gewöhnen sich beide aneinander und teilen einander von ihren Eigenschaften mit. Er glaubt sie zu verstehen, und wähnt, daß sie ihn verstehe; also ist der Grund der kühnsten Äsopischen Fabel, dem Wahn der Menschen nach, beinah als Erfahrung, als historische Wahrheit gegeben. In ihrem ganzen Habitus des Lebens sind Tierorganisationen, wie es der Mensch ist; es fehlt ihnen nur die menschliche Organisation und das große Werkzeug unsrer abstrahierten symbolischen Erinnerungen, die Sprache.

Also ist's eigentlich nicht des Wunderbaren wegen willkürlich ersonnen, daß Tiere sprechen[1]; es war ein alter Glaube des sinnlichen Wahns der Menschen, der,

[1] Breitingers Meinung in seiner lehrreichen kritischen Dichtkunst, Abschnitt 7.

durch das Ansehen der Sage bekräftigt, sich von den ältesten Zeiten heraberbte. Niemand hatte etwas dagegen, wenn jedes Tier sprach, wie es in seinem Charakter, in der von ihm bekannten Lebensweise etwa sprechen konnte; und dem Überklugen, dem daran kein Zweifel ankam, durfte man nur sagen: „Es war einmal! Es war eine Zeit, da die Tiere sprachen, da also auch der Fuchs und die Schlange sprach; jetzt sprechen sie dir nur in einem erdichteten Märchen.“ Dem Kinde und dem anschauenden sinnlichen Menschen kam der Zweifel nicht ein, und das um so weniger, je mehr er mit ihnen bekannt war und ihre Sitten vor Augen hatte. Für Kinder und das Volk aber ward eigentlich die Fabel erzählet.

Wenn man also nicht sagen kann, daß die Tierfabel bloß des Wunderbaren wegen erfunden sei, wäre sie etwa bloß der allgemeinen bekannten Bestandheit des Tiercharakters wegen ersonnen worden?[1] Ausschließend glaube ich auch dieses nicht; denn die Bestandheit im Tiercharakter war zwar eine, aber nicht eben die erste und einzige der Eigenschaften, die man im Reich der Tiere bemerkte und in der Fabel dem Menschen lehrreich zu machen suchte.

Viel andre Eigenschaften des Tiercharakters waren ihm lehrreich, da ja der ganze Habitus der Tiere, eines jeden nach seiner Art, der Lebensart des Menschen, zumal in seinem frühern Zustande, sehr ähnlich war, mithin auch seiner Anschauung sehr nahe lag. Diese Ähnlichkeit, dies durchgängige analogon rationis humanae, das auch der eigensinnigste Philosoph anerkennen muß, drängte sich dem Menschen auf, und so war die fabelnde Dichtung dem anschauenden Naturweisen von der Natur selbst vorgezeichnet. Wollen wir dies Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit nennen, so war diese Wahrheit der Analogie, mit der ihr bei-

[1] Lessings Meinung in seinen Abhandlungen über die Fabel.

wohnenden *Lebhaftigkeit* und *Klarheit*, die Ursache der Fabel, denn eben dadurch gewann sie alle drei Stücke, die ein Bild oder eine Allegorie haben muß, um sich der menschlichen Seele zu empfehlen. Unter dieser Wahrheit, Lebhaftigkeit und Klarheit war nun sowohl die *Bestandheit* der Tiercharaktere als ihre *Verschiedenheit*, mithin der *Reichtum*, die abwechselnde *Neuheit*, das *Unerwartete der Belehrung*, die anschaulichste *Einfalt*, ja alles enthalten, was man sonst von der Tierfabel zu rühmen pfleget, wovon doch das meiste sich auf *anschauliche Ähnlichkeit* zurückführen ließe. Die Äsopische Fabel nämlich war gleichsam die Grenze zwischen Dichtung und Moral. Sie flog durch alle Räume der Natur, ja durch ein „man sagt" in die vorige Zeit zurück und sog aus allem, was ehemals sinnliche Anschauung gewesen war, den Saft einer Lehre. Aus diesem Standort muß man sie, wie mich dünkt, nie entfernen; denn von abstrakten Philosophen für abstrakte Philosophen ward sie nicht erfunden. Also wird sich auch sogleich die zweite Frage beantworten:

2. *Wie müssen die Tiere in der Fabel handeln? Als Tiere oder als Menschen?*

Mich dünkt *als Tiere; aber menschenähnlich.* Die anschauliche Wahrheit und sinnliche Überzeugung beruhet ja eben darauf, daß der Fuchs als Fuchs, der Löwe als Löwe spreche und handle. Durchbreche ich diese Schranken der Anschauung und erhöhe den Charakter der Tiere so hoch über ihre Sphäre, daß die Täuschung verschwindet, so wird, wie *Lessing* sinnreich sagt, der witzig sprechende Esel der Sittenlehrer, der Fabulist hingegen der Esel sein, der ihn so ungereimt metamorphosierte. Also leidet die Behauptung notwendig eine Einschränkung,[1] „daß, wenn man den Tieren einmal Freiheit und Sprache zugestanden, man ihnen zugleich *alle* Erkenntnisse zugestehen müsse, die aus

[1] *Lessings* Abhandlung.

jenen Eigenschaften folgen, auf welchen unser Vorzug vor ihnen einzig und allein beruhet." Denn dieser Ausspruch könnte nicht anders, als alle sinnliche Anschauung und gefühlte Wahrheit einer so erhöheten Fabel rauben. Ist's allenthalben nur der verkappte Mensch, der geistreiche, witzige Sittenlehrer, der unter dem Gewande der Tiere spricht, so mag dies Maskenspiel freilich ergötzen, man kann auch in ihm viel Gutes lernen und hören; die eigentliche Äsopische Fabel aber ist damit zerstöret. Nach dieser spricht jedes Tier genau nur in seinem Kreise, nach seinem Charakter; nicht als Mensch, sondern nur menschenähnlich. Die menschliche Seele ist gleichsam unter alle Tiercharaktere verteilt, und die Fabel sucht diese verteilte Vernunft nur hie und da zu einem Ganzen zu bilden. Ihr süßester Reiz ist eben diese treue Einfalt, diese Beurkundung aus kleinen Zügen der Natur und aus der ganzen Sphäre des tierischen Lebens. Je genauer der Esel so spricht, daß, wenn ihm, wie Bileams Esel, der Mund aufgethan würde, er nicht anders als so sprechen könnte, desto wahrer und anmutiger ist die Fabel. Daher jener unnachahmbare Reiz so vieler alten morgenländischen, griechischen und aller Nationen Fabeln, die im Stande der Natur den Tieren näher als wir lebten. Durch sinnliche Anschauung nämlich hatten sie den Habitus der Tiere erfaßt und konnten gleichsam nicht anders, als in ihrer Sphäre dichten. So gemein zuweilen die Lehre ist, die sie das Geschöpf sagen lassen, so mächtig dringt sie ans Herz, als ob der Naturgeist selbst aus diesem Wesen spräche. Die feinere Fabel, da das Tier als Philosoph räsonnieret, mag für uns feinere Menschen sein, deren Gaum von stärkeren Gewürzen gereizt werden muß, wenn er an dieser Milchspeise Geschmack finden soll; einfältigere Nationen würden in einer Reihe Fabulisten dieser Art ihren alten Äsop schwerlich erkennen und sich oft wundern, warum man zu diesen untierischen feinen Sprüchen die Masken der Tiere brauchte.

3. Wie weit erstrecket sich das Gebiet der Fabel auch dies- und jenseits dem Reich der Tiere?

Mich dünkt so weit, als der Fabulist sich getrauet seiner gedichteten Handlung Wahrheit, Lebhaftigkeit und Klarheit, kurz, der Lehre, die er im Sinn führet, Anschauung geben zu können. Weiter lassen sich hier keine Grenzen zeichnen. Einer Nation, die unter Bäumen lebt, sprechen die Bäume; es ist ihr nicht anstößig, daß einer vor dem andern König sein will, denn wie verschieden ist das Ansehen, der Nutzen und Rang der Bäume dem sinnlichen Menschen! Es ist ihr nicht befremdend, daß ein Baum die Tochter des andern zur Braut begehret, denn sie kennet die Geschlechter der Bäume und hat selbst Bäume durch Bäume einimpfend veredelt. Ihre Sprache ist dazu eingerichtet, daß Ausdrücke solcher Art, z. B. die Tochter des Baumes, der König der Bäume, durchaus nichts Auffallendes mehr haben, weil sie in andern Dichtungen längst und kühner gebraucht sind. So erzählte Jotham [1], so ließ Joas eine kühne Baumfabel dem werdenden Könige zur Antwort sagen [2], und in beiden Fällen war der Sinn der Dichtung keinem Zuhörer fremde. Gleichergestalt werden bei allen sinnlichen Völkern Berge, Flüsse, Quellen, Sonne und Mond, Gestirne, Wolken für beseelt geachtet; und es liegt sodann nicht außer der Sphäre ihrer Anschauung, wenn Geister der Berge, der Ströme, der Quellen, der Gestirne, wenn Wind und Wolke zu einander sprechen und gegeneinander wirken. Alles kommt hier, wie man sieht, auf den anschauenden Sinn des Erfinders, auf die Art, wie er die wirkenden Wesen zusammenstellt und aus ihnen seine Welt dichtet, endlich auf die National- und individuelle Denkart der Zuhörer an, denen er seine Fabel vorträgt. Als Menenius Agrippa dem versammelten Römervolk seine

[1] Richter 9, 7.
[2] 2 Kön. 14, 9.

Fabel vom Magen und den Gliedern vortrug, dachte er gewiß nicht daran, ob auch Zuhörer sein würden, die philosophische Skrupel darüber faßten, daß weder Magen, noch Hand und Fuß sprechende Wesen oder römische Bürger wären. Er trug seine Fabel vor, und sie gelang; denn der Sinn derselben war dem aufgebrachten Volk anschaulich und überzeugend. So ist's mit allen Fabelwesen, sie mögen auf der Leiter der Dinge über oder unter das Tierreich von uns gestellt werden. Gleich von Anfange dieser Abhandlung bemerkten wir, daß selbst bei dem, was wir Bild nennen, für uns alles an der Seele liegt, die sich das Bild denket; wer also auch im Reich der Fabel aus völligen Ruinen oder sehr baufälligen Materialien mir einen Palast herzustellen weiß, daß er bewohnt werde, der ist für mich dieses Palastes Dichter und Schöpfer.

Indessen verdient eine Klasse der handelnden Personen eine nähere Erörterung, es sind die allegorischen Wesen der Fabel. Darf der Verstand, kann die Phantasie, der Neid, das Glück, das Schicksal u. s. in ihr erscheinen oder nicht? Mich dünkt ja! Jedes erscheine, wenn es erscheinen kann, wenn der Dichter sich getrauet, ihm Anschauung und gleichsam handelnde Substantialität zu geben. Kann er dieses, so ist die Person ein Gott, ein Genius oder ein Dämon; kann er's nicht, bleibet sie in seiner Dichtung ein gestaltloses Wort, eine Abstraktion, ein Name, so ist sie ein Fehler seines Werks, nicht weil sie Allegorie, sondern weil sie kein Wesen ist, dem er Sprache und Handlung zu geben vermochte. Also kommt auch hier alles auf die Kunst des Dichters und auf den Zusammenhang an, in welchen er sein Figment setzte. Niemand tadelt es an einem Fabulisten, wenn er den Tod, den Genius des Schlafs, den Schutzgeist des Menschen oder eine Fee, eine Nymphe, eine Najade handelnd einführt; gnug, wenn sie in ihrem Charakter handelten und sich in ihrer Wirklichkeit darstellten. Denn getraueten sich die Alten, Götter und den Tod, oder

Shakespeare, Gespenster und Schatten sogar auf den dramatischen Schauplatz zu bringen; wie sollte es nicht möglich sein, daß der Fabeldichter einen Geist oder eine erdichtete Wortgestalt auf den viel engeren Schauplatz seiner Dichtung zaubre und ihm soviel treffende Anschaulichkeit gebe, daß diesen Augenblick niemand an seinem Dasein zweifelt? Allerdings aber muß er seiner Zauberkunst gewiß sein, denn sonst wird jede solcher Erscheinungen lächerlich, abgeschmackt oder wenigstens unkräftig, insonderheit wenn weder die Natur, noch die Sage den Wahn, den er uns aufdringen will, vorbereitet, unterstützet und festhält.

4. Was ist's, das uns in der Fabeldichtung anschaulich gemacht wird? Ist's ein bloßer Erfahrungssatz oder eine moralische Lehre?

Mit dem einzigen Exempel einer Holbergschen Fabel, aus welcher erhellet, „daß keine Kreatur weniger in der Zucht zu halten ist als eine Ziege“, hat Lessing treffend gnug gezeigt, daß nicht jeder Erfahrungssatz, nicht jede nichtige Lehre der Mühe einer Fabeldichtung wert sei; und woher käme ein großer Teil der so unbedeutenden Fabeln, mit denen die Welt überschwemmt ist, als eben auch des nichtigen Ziels wegen, das sie ihrer Mühe zum Zweck setzten? Sobald ich einen jeden Allgemeinsatz auf einen besondern Fall zurückführen, ihm in einer erdichteten oder wahren Geschichte die Wirklichkeit erteilen und ihn nachher aus derselben durch eine leichte chemische Kunst wieder abziehen will, so ist nichts leichter, aber auch nichts armseliger als die Fabeldichtung.

Also sagt man gemeiniglich, sei es ein allgemeiner moralischer Satz, der in der Fabel erscheine.

Ein allgemeiner moralischer Satz? Indessen geh' ich der besten Fabeldichter beste Fabeln durch und finde in einer beträchtlichen Anzahl derselben nicht eben einen moralischen Satz kenntlich, oder das Wort müßte in einem eignen Sinne genommen werden. Oft sind es wirklich nur

interessante Erfahrungssätze, Regeln der Klugheit u. s. f., auf welche in sehr schönen Dichtungen der Dichter es anlegte. Überdem ist das Wort „moralischer Satz“ an sich unbestimmt und undeutlich. Soll es eine wirkliche Pflicht der Moral sein, die mich Tiere lehren? Wie könnte ich diese von einem Tiere, einem an sich unmoralischen Wesen, das nur in seinem Charakter handelt und nur in ihm handeln muß, lernen? Der Fuchs bleibt immer ein Fuchs, der Wolf ein Wolf, der Löwe ein Löwe; und ich laufe Gefahr, die ungerechtesten, für uns unsittlichsten Allgemeinsätze zu abstrahieren, wenn ich dem instinktmäßigen Betragen dieser Tiere blind folgte. Da wäre keine Gewaltsamkeit, keine List, keine blutdürstige Frechheit, die sich nicht aus dem Beispiel eines Tieres durch eine Fabel beschönigen ließe, so daß eben aus der durchgängigen Bestandheit ihres Charakters zuletzt kein andrer als der allgemeine Fabelsatz folgte: „jeder gehe seinem Instinkt mit Tierbestandheit nach, denn der Fuchs muß ein Fuchs sein, bis ans Ende seines Lebens.“ Eine Fabelmoral, die alle Moral aufhübe.

„Äsop“, sagt Lessing, „machte die meisten seiner Fabeln bei wirklichen Vorfällen. Er mußte also die Ähnlichkeit seiner erdichteten Geschichte mit dem gegenwärtigen Vorfall faßlich machen und zeigen, daß aus beiden sich eben dieselbe Wahrheit bereits ergebe oder gewiß ergeben werde.“ Ist dies (und der Umstand ist ebenso bekannt als unleugbar), so war's offenbar weder eine abstrakte Wahrheit, noch ein allgemeiner moralischer Satz, auf welche der Fabeldichter arbeitete; es war ein besonderer praktischer Satz, eine Erfahrungslehre für eine bestimmte Situation des Lebens, die er in einer ähnlichen Situation anschaulich und für den gegenwärtigen bestimmten Vorfall anwendbar machen wollte. Und hiermit ist unsre Frage aufs deutlichste beantwortet.

Nun unterscheidet man zwar zwischen einfachen und zusammengesetzten Fabeln: „jene“, sagt man, „sei die

Fabel mit der bloßen Lehre, diese mit dem Fall der Anwendung zugleich." Allein was ist eine Lehre ohne Anwendung? Muß, wenn die Fabel von mir gefaßt werden soll, ich mir bei dem abstrakten Satz derselben nicht sogleich einen bestimmten Fall denken, in welchem er mir wieder erscheine? Und woher käme abermals das Langweilige und Nutzlose vieler unsrer Fabelbücher als unter anderm auch von jenen wankenden, dürren Totengestalten allgemeiner, unbestimmter, vielleicht unanwendbarer Lehren, zu deren Anerkenntnis der Leser die Mühe seiner Fabelreise schwerlich bedurfte. Das schöne Anziehende der Fabeln Äsops und andrer alten Dichter entsprang eben daraus, daß die Fabel auf einen gegenwärtigen Fall des Lebens einen äußerst passenden Fall der Dichtung darstellte, in welchem kein Umstand vergeblich wär, der nicht eben der gegenwärtigen Situation Licht und Leben geschenkt hätte. Aus der Fabel mit der abstrakten Lehre ist diese anziehende Seele der Fabel verschwunden; ein nackter Körper hängt am Kreuze da und die Aufschrift dessen, was er bedeuten soll, hängt unter dem Kreuze. Jeder Lehrer, der seinem Lehrlinge eine Fabel dieser Art nur einigermaßen nützlich machen will, muß zu ihr eine zweite fehlende Hälfte, den Fall der Anwendung nämlich, so gut er kann, erfinden; oder er ziert den Kopf des Kindes mit einem trocknen Allgemeinsatz und erntet leere Hüllen.

Es gibt also eigentlich keine einfache Fabel; jede ist zusammengesetzt aus dem wirklichen Fall, auf welchen sie angewandt werden soll, und aus dem erdichteten, den eben für ihn der Fabellehrer aussann. Daß die schriftlichen Sammler der Fabeln Äsops die eine, die wahre und wirkliche Situation nämlich, oft ausließen, kam daher, daß sie solche entweder nicht wußten, oder daß sie sich die Mühe verkürzten. Sie setzten dafür eine nackte, bisweilen gar eine falsche und verzogne Lehre hin und überließen jedem Lesenden die Anwendung; oder sie glaubten, den Fall der

Anwendung in die Lehre selbst schon verborgen zu haben; wie es auch zuweilen wirklich geschehen war. Die ältern wahren Fabeln indes, deren Entstehung man weiß, sind jederzeit mit diesem Gegenstück ihrer Dichtung aufgezeichnet worden, wie die Fabel Jothams und Joas', Nathans Parabel, die Dichtung des Stesichorus, des Menenius Agrippa, sehr viele, die in den Geschichten und andern Schriften der Morgenländer vorkommen, ja auch selbst als Sammlung das ganze Buch Kelileh und Damne zeiget. Nur den Sammlern haben wir's zuzuschreiben, daß wir die Lokmanschen und Äsopschen Fabeln so abgekürzt, gleichsam als Enthymemen der Fabeldichtung vor uns sehen; wie sie denn auch sonst der Gnomen, Sprüche und Sprichwörter gnug zusammengetragen haben, ohne daß sie es wußten und sagen konnten, woher oder wozu jeder Spruch ursprünglich erfunden wäre. Nachahmende Fabulisten, die für Bücher schrieben, fanden diese Abkürzung sehr bequem, da sie ihnen die Mühe ersparte, einen Fall der Anwendung sich selbst zu erdenken; und warum hätten sie damit den Leser belästigen wollen, da sie zum Zeitvertreib oder zur moralischen Provision aufs Geratewohl der Zukunft schrieben? Daher nun die unerträgliche Langweile, wenn wir eine Reihe Fabeln ohne Anwendung auf bestimmte Fälle des Lebens nacheinander lesen. Es ist, als ob uns ein Sack voll moralischer Lehren und Anschauungen über das Haupt geschüttet würde, da, wenn jede dieser Fabeln in einer Geschichte an Stell' und Ort vorkäme, sie unstreitig ihre Wirkung thäte. Das ist aber einmal das Schicksal aller Sammlungen, sie mögen Fabeln, Lieder, Epigramme, Sprüche und was es sei enthalten; man gibt zerstreute Blätter, Blumen, die ihrer Wurzel entrissen sind und also wie auf einem Totenbett verwelkt trauern. — Wie angenehm ist's im Gegenteil, wenn man bei Äsop und Phädrus, bei Lessing, Hagedorn, Gleim, Gellert, Lichtwer u. a. hie und da eine zusammengesetzte Fabel lieset. Man fühlt sich gleichsam befriedigter

und wird gewahr, daß billig eine jede Fabel so erfunden sein oder so angewandt werden sollte. Lessing insonderheit ist in den zusammengesetzten Fabeln sehr glücklich.

Ferne sei's von mir, die einfache Fabel aus unsrer jetzigen Bücherwelt zu verbannen oder einen müßigen Kopf aufzufordern, daß er zu jedem Werk jeglichen Meisters eine zweite Hälfte hinzufüge. Jeder Lehrer indessen schäme sich mit seinem Lehrlinge dieser Mühe nicht. Statt die Moral der Dichtung weitläuftig zu erklären und über sie neu zu moralisieren, setze er sie in einen Fall der Anwendung, und je mehr dieser mit dem erdichteten übereinkommt, desto eindrücklicher, lebhafter und schöner wird dem Lehrlinge die Geschichte der Fabel. Wie *Lessing* einen heuristischen Nutzen dieser Dichtungsart für die Schulen *zur Bildung der Genies* vorschlug, „indem man die Geschichte derselben bald eher abbricht, bald weiter fortführt, bald diesen und jenen Umstand so verändert, daß sich eine andere Moral darin erkennen läßt," und von diesem Spiel der Erfindung selbst schöne Beispiele gegeben hat, so möchte ich zu *Bildung kluger Köpfe* einen andern Gebrauch der Fabel vorschlagen, der sowohl auf die Anwendung der Fabel selbst als auf die Erfindung ähnlicher Fälle zum wirklichen Gebrauch des Lebens wiese. Es wäre nämlich *die reine Erzählung der Situation, auf welche die Dichtung paßt*, und zwar eine treffende Erzählung nach allen Umständen der Fabel. Hier gewöhnte sich der Jüngling, in der Fabel das Wesentliche vom Unnötigen zu unterscheiden, die ganze Situation derselben praktisch anzusehen und die brauchbarste seiner Seelenkräfte, die *analogische Erfindungskraft*, zu üben. In jedem Stande des Lebens ist uns diese unentbehrlich. Die Seele fragt sich unaufhörlich bei jeder neuen Situation, in der sie sich findet: „Bist du in ihr oder in einer ähnlichen gewesen? Hast du sie bei andern bemerkt, und wie benahmen sich diese?" Zu Bildung solcher praktischen Klugheit erfand Äsop seine

Fabeln, nicht zum Beruf der Abstraktion einer allgemeinen moralischen Wahrheit. Demzufolge sehe man bei der Fabel vorzüglich dahin, daß man bei ihr nicht etwa bloß die Lehre abstrahiere, d. i. auf halbem Wege stehen bleibe, sondern daß man der ganzen Fabelsituation samt ihrer Lehre einen kongruenten Fall der Anwendung erfinde; dann erst ist das ganze Fabelgebäude fertig. Hiernach ergibt sich auch die fünfte Frage:

5. Wie muß die Handlung der Fabel beschaffen sein? Ist's gnug, daß das Ganze, das sie erzählt, bloß eine Folge von Veränderungen sei, deren jede dazu beiträgt, den moralischen Lehrsatz der Fabel anschauend zu zeigen? oder muß sie auch in der Fabel wirkliche Handlung, d. i. eine Veränderung der Seele mit Wahl und Absicht sein?[1]

Es ist leicht zu sehen, woher der Unterschied dieser Meinungen komme, und wie er einzig gehoben werden könne. Erfanden Äsop und seine Brüder ihre Fabel für eine wirkliche Situation des Lebens, in welcher gehandelt werden mußte, so konnte die Fabel nichts anders als eine analoge Handlung schildern, die den Zweifelnden belehrte. Offenbar war hier eine ähnliche Bestimmung der Seele mit Wahl und Entschluß in einer ähnlichen Situation vorzustellen nötig. Die meisten Fabeln der Alten sind also, ihrer Einfalt ungeachtet, selten ohne eine wirkliche Handlung, da ja eben diese zu einer ihr ähnlichen Bestimmung der Seele als ein Spiegel dienen sollte. — Der Kürze halben wollen wir diese praktische oder, um des Aphthonius Einteilung beizubehalten, sittliche Fabeln nennen.

Unleugbar ist's aber auch, daß selbst unter den Alten viele Fabeln erscheinen, die bloß einen Erfahrungssatz

[1] Das erste ist Lessings, das andre Breitingers, Bodmers und anderer Theoristen Meinung.

anschaulich machen. Ihr Amt ist also nur, eine Situation zu dichten, wo ein solcher in seinen Veranlassungen und Folgen gezeigt wird. Und was hinderte uns, diese theoretische oder nach dem Aphthonius vernünftige, logische Fabeln zu nennen? In ihnen kommt auch eine Handlung vor; aber in einem weiteren Verstande. Mehrere wirkende Wesen können an ihr teilnehmen, da sie im Grunde nichts als eine Begebenheit, ein Ereignis (événement) sein darf, das uns den Erfahrungssatz klar und vollständig vorstellt.

Die neuern Fabeldichter haben das Feld der Fabel noch mehr erweitert. Da sie nicht für wirkliche Situationen des Lebens dichteten und also weder eine praktische Lehre, noch einen uns mittelbaren Erfahrungssatz anschaulich machen wollten, so begnügten sie sich oft mit einer Spekulation, einem ästhetischen Urteil, einer feinen Bemerkung, für welche sie einige veranlassende Umstände herbeiführten und sie am Ende einem der Fabelwesen in den Mund legten. Ich habe nichts dagegen, daß man diese Fabelgattung philosophische oder Konversationsfabeln nennt: sie können viel Feines und Nützliches enthalten; selten aber wird die feine Bemerkung dieser Art in der gedichteten Situation selbst völlig anschaubar gemacht worden sein, daß sie aus ihr durch eine Art innerer Notwendigkeit folge. Eine Reihe von veranlassenden Umständen, oft nur eine Gedankenfolge ist in ihr zusammengestellt, damit die feine Bemerkung Stelle und Ort finde. Ich zweifle, daß Aristoteles diese Situationen für Äsopische Fabeln erkennen würde; den Namen sinnreicher Dichtungen aber würde er ihnen gewiß nicht versagen. Und verlören sie mit diesem Namen?

6. Beispiel, Parabel und Fabel, wie sind sie voneinander unterschieden? und worauf beruht die vorzügliche Kraft der Fabel vor jenen beiden?

Hat nicht auch das Exempel seine Wirklichkeit und stellt einen Erfahrungssatz oder eine Lehre anschauend vor? Wird nicht auch die Parabel als ein wirklicher Fall erzählet?

Allerdings; und dennoch kann das Beispiel der Geschichte nur zum *Zeugnis der Möglichkeit einer Sache* dienen, so lehrreich und aufmunternd es uns übrigens auch sein möge. Immer bleibt bei ihm der Zweifel übrig, ob unter tausend Fällen der Geschichte der damalige Fall auch der unsrige sei, und ob wir ihm also sicher folgen mögen. Zween Rednern, die Fälle der Geschichte anführen, wird es selten schwer sein, *gegenseitige* Beispiele anzuziehen und die Wirkung des einen durch das andere wo nicht zu vernichten, so doch zu schwächen und zu mindern; denn in der vollen Urne der Geschichtszufälle, die alles ausschüttet, ist zu rechter Zeit und Stunde alles Mögliche möglich.

Die Parabel geht dem Beispiel zur Seite; denn sie ist nur ein erdichteter Fall aus der menschlichen Geschichte, der sich also zwischen Dichtung und Wahrheit in der Mitte verliert. Was fehlet also beiden, dem Beispiel und der Parabel am Überzeugenden der Äsopischen Fabel? Das Hauptstück der letztern, *die innere Notwendigkeit der Sache selbst* fehlt ihnen, durch welche sich eine Fabel vom Beispiel, von der Parabel und von allen andern Dichtungen auszeichnet. Ein Beispiel erläutert; aber es zwinget, es überzeugt nicht. Eine Parabel macht wahrscheinlich; aber auch ihr fehlt der Punkt der innern Gewißheit, der hier entscheidet. Andere Dichtungen können empfehlen; die Fabel allein dringet unausweichlich, weil sie uns die innere Notwendigkeit der zu beginnenden Handlung oder des Erfahrungssatzes anschauend zeiget.

Und wodurch zeigt sie dies? Eben durch den Charakter der Wesen, die sie handeln läßt; es mögen Götter und Dämonen, oder Bäume, Tiere, Pflanzen sein und was sonst zur Natur gehöret; denn eben sie führt die Fabel wirkend oder redend ein, damit sie dem Trüglichen des Beispiels,

dem Mangelhaften der Parabel entweiche und uns durch diese handelnden Naturwesen die moralischen Gesetze der Schöpfung selbst in ihrer innern Notwendigkeit zeige. Der Charakter dieser Wesen nämlich und ihr Verhältnis gegeneinander ist durch die Natur bestimmt; sie handeln in diesem Charakter und müssen in ihm handeln, nicht aus Willkür, sondern aus Notwendigkeit (ἐξ ἀνάγκης). Er gehet fort durch ihr Leben, und kein Geschlecht kann ihn ändern. Da er nun zugleich stark ausgeprägt und nicht wie bei dem Menschen unbestimmt wandelbar und versteckt ist, da ihn jedermann, auch ein Kind, kennet und von Jugend auf mit dem Namen und mit der Gestalt des Gottes, des Baums und Tieres auch sein inneres Gepräge, ja, mit der Geschichte desselben zugleich sein unwandelbares Schicksal verbindet: so ist's eben die Fabel, die uns jetzt eine Lehre, jetzt einen Erfahrungssatz aus dieser Geschichte als notwendig darstellt, mithin von den ewigen Gesetztafeln der Natur uns ein Wort oder eine Silbe unauslöschlich ins Gemüt präget. Eine Fabel, die diesen Zweck nicht erreicht (und viele irren weit von demselben), kann zwar als ein erläuterndes Beispiel, als eine uns zuredende Parabel, als eine zeitkürzende Erzählung gelten; das hohe Ziel ihrer Gattung aber hat sie verfehlet. Denn wozu die mühsame Dichtung? wozu der ganze Apparat neugeschaffner Wesen und ihrer Verhältnisse zu einander, wenn durch sie nicht etwas gelehrt und mit einer Kraft anschaulich gemacht werden könnte, wie solches uns weder Geschichte noch Parabel zu lehren vermochte?

Zum Beweise meines Satzes liegt das ganze Feld der erlesensten Fabeln vor mir, und ich habe Mühe zu wählen. Wenn es hier auf eine willkürliche, kleinfügige Menschenmoral ankäme, welchem Guten könnte nicht ein Übel, welcher zu befolgenden Pflicht nicht eine andere entgegengesetzt werden, die sich ebenso wohl im Reich handelnder Wesen zeigte? So könnte man durch das Beispiel des Habichts, des Hechts

und anderer königlichen Würger den Würgern der Erde fein Äsopisch schmeicheln, durch das Beispiel des Sperlings die Wollust und gar, wie jener Weltweise es that, durchs Vorbild des Schweins die unveränderliche Gemütsruhe des Weisen empfehlen; sobald es nämlich auf nichts als auf herausgerissene Beispiele von Tierhandlungen ankäme, die sich allesamt schon dadurch entkräften, daß der Mensch weder Hecht, noch Habicht, noch Sau, noch Sperling ist und sein soll. Also kommt es hier auf höhere, allgemeine Naturgesetze, auf die unwandelbare Verbindung der Wesen im Reich der Schöpfung an, wo kein Glied der Kette entweichen, wo jedes aber an seiner Stelle thun soll, was es zu thun vermag. Daß z. B. der Mächtigere den Schwächern drücke, verzehre, ist eine traurige Bemerkung der Naturgeschichte; daß aber auch der Schwächere sich schützen könne gegen den Starken, daß Verstand, Fleiß, Klugheit und Tüchtigkeit oft mehr als die blinde Macht gelte, daß jedes Geschöpf seine Mängel und Vorzüge, sein Glück und Unglück habe, daß jedes also, mit seiner Natur zufrieden, die Natur keines andern begehren müsse und alles glücklich sei, wenn es seinem Lose auf Erden treu bleibt; welche schöne Dichtungen hierüber haben wir in der Fabel! Dichtungen, die als Anschauungen der Natur, als Beweise der höchsten, der innern Notwendigkeit gelten können und als solche von Dichtern ausgemalt sind. Das Kind lernet sie und drückt sie sich ein; es empfängt mit dieser simpeln Anschauung ein Naturgesetz Gottes in seine Seele, nach welchem es in seinem Kreise gleichfalls handeln soll. Wie manche schöne Fabel haben wir darüber, daß, wer keinen Verstand braucht, notwendig zu Grunde gehe; daß, wer nach fremden Vorzügen trachtet, die seinigen schändlich aufopfere; daß, wer dem andern eine Grube gräbt, sie sich selbst bereite; daß in der ganzen Natur ein Gesetz der Wiedervergeltung herrsche, mithin, wer da hasset, gehaßt, wer verfolget, verfolgt werde, daß Falschheit, Tücke und

Arglist überall niederträchtig, hingegen Wahrheit, Liebe, Geselligkeit, Treue und Ordnung, die Beobachtung der väterlichen, mütterlichen, kindlichen, freundschaftlichen, häuslichen und Gesellschaftspflichten ein allgemeines, ersprießliches Gesetz der Natur sei u. s. In vielfacher Rücksicht sind Tiere hierüber die unbefangensten Lehrer der Menschheit; denn sie reden und handeln ohne Willkür, gleichsam nur als Organe des Schöpfers. Wenn sie also den Menschen zur Zufriedenheit auf seiner Stelle, zum Fleiß und zu jeder Ausbildung seines Daseins, zur Klugheit, Billigkeit, Treue, Geselligkeit, Großmut antreiben, so ist's, als ob ihm der Schöpfer durch alle Stimmen der Natur dies selbst geböte. Daher weilt auch die Fabel so gern im Kreise der Tiere; denn tiefer hinunter werden uns die Naturgesetze dunkler, unsere Ähnlichkeit und Sympathie mit diesen niedrigen Klassen vermindert sich, und höher hinauf verschwinden die Naturgesetze in den Wolken. In den Fabeln Äsops kommen also auch die Götter meistens nur als Entscheider des Schicksals vor, wo es bei widerwärtigen Fällen der Natur nicht wohl anders als durch sie kurz und anschaulich entschieden werden konnte. So erscheint auch der Mensch in ihnen bald als ein niedrigeres, bald als ein höheres Wesen gegen die Tiere; immer aber seinem ganzen Habitus nach als ein bloßes Naturwesen. Solche Gesetze des ewigen Systems der Dinge macht uns die Fabel anschaulich, und eben in ihnen ist sie am glücklichsten. Alles, was in der Welt willkürlich ist, es möge zur gesellschaftlichen oder politischen, zur häuslichen, gelehrten oder artigen Welt gehören, ist nicht für diese Lehrerin *reiner Verhältnisse*, die fabelnde Naturmuse; sie läßt solches ihrer jüngeren Schwester, der Konversationserzählung, und lässet's ihr gern.

Wie ich nun wünschte, daß diese reinen Naturfabeln, die uns ihren Erfahrungssatz oder ihre praktische Lehre nach einer innern Notwendigkeit derselben anschaulich machen, aus allen Nationen und Sprachen gesammlet würden, so

bin ich auch überzeugt, daß diese Quelle bei weitem noch nicht erschöpft, dies Feld bei weitem noch nicht ganz geerntet sei. Oft sind schöne Erdichtungen schlecht vorgetragen, oft die schlechtesten Privatvorfälle der Welt aufs zierlichste und schönste erzählet. Für diesen Ort ist's genug, den reinen Begriff der Äsopischen Fabel entwickelt zu haben, nach welchem sie,

eine Dichtung ist,
die für einen gegebnen Fall des menschlichen Lebens
in einem andern kongruenten Falle
einen allgemeinen Erfahrungssatz oder eine praktische Lehre
nach innerer Notwendigkeit derselben
so anschaulich macht,
daß die Seele nicht etwa nur überredet,
sondern kraft der vorgestellten Wahrheit selbst
sinnlich überzeugt werde.

## Anhang.

Damit es nicht scheine, daß ich meine Fabeltheorie nur aufgestellt habe, um mich von meinen Vorgängern zu unterscheiden, so will ich aus dem größten Theoristen aller Zeiten, dem Aristoteles, darthun, daß die seinige schwerlich eine andere hätte sein können, wenn er diese Dichtungsart selbst zu behandeln wert gefunden hätte.

Er denkt an die Äsopische Fabel in seiner Rhetorik[1], und man hat daraus geschlossen, daß er sie eigentlich nicht für Poesie halte; ein gewagter Schluß, der im griechischen Philosophen keinen Grund findet. In seiner Rhetorik konnte er sie nur als ein theoretisches Werkzeug betrachten; er behandelt sie also nur als ein Beispiel und begnügt sich daher, sie vom eigentlich historischen Exempel bloß so fern zu unterscheiden, als mit ihnen beiden in einer öffentlichen Beratschlagung Beweis geführt werden sollte. Hier mußte er notwendig dem historischen Beispiel den Vorzug geben,

[1] L. 2. c. 20.

und zwar nur aus dem Grunde, daß es zur Beratschlagung brauchbarer sei, weil das Zukünftige in vielem dem Vergangenen ähnlich befunden werde, und man daher vorzüglich aus der Geschichte Beispiele brauchen müsse, wo dem Überredenden Beweisgründe fehlen. Vorsichtig gibt er also den Rat, daß, wenn man Beweisgründe habe, man ihnen die Beispiele nicht vorsetzen dürfe, als ob man einen Beweis aus der Induktion führen wolle; vielmehr müßten sie nur als Zeugnisse den Beweisen folgen. Der Fabel konnte er in diesem Felde durchaus keinen andern Platz anweisen, als daß man sie brauche, wo Beispiele der Geschichte fehlen, und setzt ihren Vorzug nur dahin, daß, weil man sie erfinden könne, sie uns auch dann nicht verlasse, wenn uns die Geschichte verläßt; ja, da sie sich auf den gemeinen Glauben gründet, sie in solchem Falle auch demegorisch, d. i. zur Überredung des Volkes, brauchbar werde.

So spricht Aristoteles von der Fabel in seiner Rhetorik, und ich sehe nicht, wie er von ihr als einem Rednerbeweise anders sprechen konnte; um so sonderbarer ist's aber, daß man entweder aus dieser Stelle das ganze Wesen der Fabel entwickeln zu können glaubte, oder dem Aristoteles schuld gab, daß er's schlecht entwickelt habe. Er ist hier so weit davon entfernt, daß er die Fabel nicht einmal erklärt, indem er nur von einem einzigen, dazu außerwesentlichen Gebrauch derselben redet; denn für öffentliche Staatsreden in Griechenland ist sie doch gewiß nicht zuerst und vorzüglich erfunden worden. Wenn man also den griechischen Philosophen auf der einen Seite tadelt, daß er die Fabel zum bloß historischen Beispiel erniedrige, uud auf der andern ihm nachspricht, daß die Äsopische Fabel nur Beispiel sei und als Beispiel wirke, so thut man ihm, wie mich dünkt, beidemal unrecht.[1] Er spricht hier nur als Rhetoriker, nicht als Philosoph der Dichtung.

[1] Jenes ist Lessings, dieses ist Bodmers Meinung.

Zu seiner Poetik muß man gehen, wenn man seine Begriffe vom eigentlichen Wesen der Dichtkunst erfahren will; und ob er wohl in diesem uns mangelhaft zugekommenen Werk von der Äsopischen Fabel selbst nicht redet, so redet er doch von der Dichtung (μῦθος) überhaupt und von ihr in Ansehung des Trauerspiels sehr genau und ausführlich. Wir dürfen also nur alles, was der Tragödie eigentümlich ist, weglassen, so wird die Natur der Dichtung offenbar, worauf sich solche auch beziehen möge.

Allgemein also sagt er[1]: „Der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht durchs Silbenmaß, sondern dadurch voneinander, daß der Geschichtschreiber erzählt, was geschehen sei, der Dichter, welcher Art Dinge geschehen mögen. Die Dichtung sei deshalb philosophischer und lehrreicher als die Geschichte, weil sie mehr das Allgemeine (τὰ καθ' ὅλου) vorträgt, da die Geschichte sich an das Einzelne halte (τὰ καθ' ἕκαστον). Allgemein aber nennet er das, wenn anschaulich gemacht wird, wie einem Solchen ein Solches, d. i. einem jeden das Seine zutreffe, oder wie man nach innerer Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit handle. Dahin ziele die Poesie, auch wenn sie den Personen besondere Namen beilegt; mithin bestehet der Unterschied des Dichters und des Geschichtschreibers darin, daß dieser sagt, was geschehen sei, jener, wie es geschehen könne und möge, nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit selbst." Goldne Worte, die uns auf einmal auch bei der Äsopischen Fabel nicht nur ihren Unterschied vom historischen Beispiel, sondern zugleich den reinen höchsten Zweck anzeigen, zu welchem eine Fabel gedichtet werden soll. Die innere Wahrscheinlichkeit oder die Notwendigkeit selbst soll das Gewicht sein, das bei der erdichteten Handlung zeigt, nicht bloß was, sondern auch, wie es geschehen möge (οἷα γένοιτο). Und

[1] Poetic. c. 9.

eben deswegen ist die Fabel philosophischer und lehrreicher als alle Beispiele der Geschichte. Sie geht auf das Feste und Allgemeine, daß, wenn so etwas gegeben sei, wahrscheinlich oder notwendig so etwas folge; das Beispiel der Geschichte schildert nur einen einzelnen Fall, dem nicht anders als nach dem zweifelhaften Maß der Ähnlichkeit die Anwendung auf andere Fälle zustehet. Für meinen gegenwärtigen Fall aber ist durch die Fabel das, was wahrscheinlich oder notwendig geschieht, kongruent gedichtet worden, so daß sich, wie in der Geometrie, die beiden Fälle decken, mithin gleich sind.

Aus diesem Hauptbegriff, den Aristoteles von der Dichtung gibt, wird sich alles bestätigen, was ich von der Natur der Fabel entwickelt habe. „Nachahmung", sagt er,[1] „ist ein dem Menschen eingepflanzter Trieb, der sich von Kindheit auf bei ihm zeiget; er unterscheidet sich eben dadurch von andern Tieren, daß er nachahmender ist als sie. Die ersten Begriffe erwirbt er sich durch Nachahmung und freuet sich, wenn er nachgeahmte Dinge siehet. Ein Zeichen hievon ist das Vergnügen, das wir bei Kunstwerken empfinden. Dinge, deren Anblick uns in der Natur unangenehm ist, sehen wir in der genauesten Kunstnachahmung mit Freuden. Dies zeigt, daß Lernen nicht für Philosophen allein das Süßeste ist, sondern auch für andere, obgleich nicht in demselben Maße. Denn sie freuen sich deshalb, wenn sie Bilder anschauen, weil der Anschauende lernt und schließt, was jedes sei, wie es so sei und nicht anders. Träfe es sich aber, daß er den vorgestellten Gegenstand vorher noch nicht gesehen hätte, so würde seine Freude nicht aus der Nachahmung desselben, sondern aus der Kunst des Werks, der Farbe oder aus einer ähnlichen Ursache entspringen."

Auf diesen so oft mißverstandenen Begriff der Nachahmung, d. i. der künstlichen Darstellung und der Übung

[1] Poetic. c. 4.

unserer Vernunft in Anerkennung der Gegenstände, in freudiger Anschauung des Ähnlichen u. s. bauet der philosophische Grieche sein Gebäude der Dichtkunst; und könnte der Ursprung aller menschlichen Dichtung, jener wirksame Trieb in uns, Analogien zu schaffen, mit innerm Vergnügen sie anzuerkennen und jedesmal dadurch seine Begriffe zu erweitern, zu üben, zu stärken, in einer allgemeinern Quelle gesucht werden? Auch der Äsopischen Fabel ist also Analogie die Mutter; nicht Abstraktion, nicht eine leere Reduktion vom Allgemeinen aufs Besondere. Fabeln, die auf dem letztern Wege erfunden wurden, sind meistens tote Fabeln; dagegen die Dichtungen der Analogie in jedem Gliede leben. Auch die Freude des Zuhörers bei dieser Dichtung, seine Freude beim Anerkennen des ähnlichen Falls und sein unvermerktes, williges Lernen der eingekleideten Lehre erklärt sich aus dem Aristotelischen Grundsatz vortrefflich; dagegen die Abstraktion und Reduktion nichts erklärt. Der Mensch ist ein nachahmendes Tier; er freuet sich also über die Fabel nicht nur als über ein nachgeahmtes Kunstwerk, sondern als über eine geheime Anleitung, durch welche er theoretisch oder praktisch selbst nachahmen lernet. Die Tiere haben ihn alles gelehrt; jetzt lernt er von ihnen auch Weisheit.

# Anmerkungen.

Die fetten Ziffern bezeichnen die Seitenzahl, die folgenden mageren Ziffern die Zeile, zu welcher die Anmerkung gehört.

## I.

**1**, 5. In faece Romuli, d. i. bei der Hefe des Volks, hier beim Volk überhaupt.

**2**, 22. Väterlichen Tradition, d. i. die Tradition der Väter, Vorfahren.

**3**, 30. Pergolese, Giovanni Battista (1710—1736), besonders durch sein „Stabat mater“ berühmter italien. Komponist.

**4**, 21. Gesungen, in freier Beziehung auf den Dat. „Liede“; überhaupt gebraucht H. das Part. oft, nicht selten in kühner Konstruktion. — 28. Das Gedicht beginnt in der Volksliedersammlung H.s:

> Vor Zeiten war in Engelland
> Lord Heinrich weltgepriesen.

35. Sich . . anhebt = anfängt, auch bei Lessing, z. B. Laok. XVIII; heute nicht mehr reflexiv.

**5**, 6. Die Stelle im 1. Buch von Temora lautet:

> Tochter Toskars, warum diese Thräne?
> Noch ist er nicht gefallen u. s. w.

9. Gotischen, im vorigen Jahrh. = mittelalterlich (oft = roh, einfältig). — 26. Der Satz ist bezeichnend für H.s rednerischen Stil.

**6**, 20. In Absicht = Rück-, Hinsicht; im vorigen Jahrhundert allgemein gebraucht.

**7**, 13. Die fünf Nationen in N. Die zu den Irokesen gehörigen Stämme der Senekä, Cayuga, Onondago, Oneida und Mohawk, meist im S. des St. Lorenzflusses und des Ontariosees, bildeten den Fünfvölkerbund, der sich an dem engl.-franz. Krieg (1756—1763) beteiligte. — 27. Reise. Gemeint ist H.s Reise

von Riga über Kopenhagen, Helsingör, an den Küsten von Jütland, Holland, England vorbei nach Painboef in Frankreich (Juni und Juli 1769), von wo er sich dann zu längerm Aufenthalte nach Nantes begab. Auf die bei dieser Reise berührten sagenberühmten Gestade von Skandinavien und Jütland spielt H. S. 9 an, besonders auf den in der „größeren und kleineren Saga Olafs“ verherrlichten norwegischen König Olaf II. (Olaus), den Heiligen (995—1029).

8, 15. Philosophen über.., eine französierende Wendung, die in den früheren Schriften H.s sich oft findet. Vgl. S. 55, 6; 59, 5.

9, 2. Rangespossen.., Anspielung auf Riga, „wo man alles, selbst in den Wissenschaften, mit Maß, Zahlen und Gewicht“ maß. — 15. Olaus'. Vgl. zu 7, 27.

10, 10. Marcell, „célèbre maître à danser de Paris“, auch sonst von H. angeführt, z. B. „Tanz-Marcell“ in dem Gedicht: „An den Genius von Deutschland“ (1770), Str. 13. — 19. Das Lied lautet in H.s Sammlung:

Die Fahrt zur Geliebten.

Sonne, wirf den hellesten Strahl auf den Orra-See!
Ich möchte steigen auf jeden Fichtengipfel,
Wüßt' ich nur, ich sähe den Orra-See.

Ich stieg' auf ihn und blickte nach meiner Lieben,
Wo unter Blumen sie itzo sei.

Ich schnitt' ihm ab die Zweige, die jungen frischen Zweige,
Alle Ästchen schnitt' ich ihm ab, die grünen Ästchen. —

Hätt' ich Flügel, zu dir zu fliegen, Krähenflügel,
Dem Laufe der Wolken folgt' ich, ziehend zum Orra-See.

Aber mir fehlen die Flügel, Entenflügel,
Füße, rudernde Füße der Gänse, die hin mich trügen zu dir.

Lange gnug hast du gewartet, so viel Tage,
Deine schönsten Tage,
Mit deinen lieblichen Augen, mit deinem freundlichen Herzen.

Und wolltest du mir auch weit entfliehn,
Ich holte dich schnell ein.

Was ist stärker und fester als Eisenketten, als gewundne Flechten?
So flicht die Lieb' uns unsern Sinn um,
Und ändert Will' und Gedanken.

Knabenwille ist Windeswille,
Jünglingsgedanken lange Gedanken.

Wollt' ich alle sie hören, alle —
Ich irrte ab vom Wege, dem rechten Wege.

Einen Schluß hab' ich, dem will ich folgen,
So weiß ich, ich finde den rechten Weg.

10, 34. In der Sammlung:

Edward.

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot?
Edward, Edward!
Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot,
Und gehst so traurig her? — O!
O ich hab' geschlagen meinen Geier tot,
Mutter, Mutter!
O ich hab' geschlagen meinen Geier tot,
Und keinen hab' ich wie Er — O!

Dein's Geiers Blut ist nicht so rot,
Edward, Edward!
Dein's Geiers Blut ist nicht so rot,
Mein Sohn, bekenn' mir frei — O!
O ich hab' geschlagen mein Rotroß tot,
Mutter, Mutter!
O ich hab' geschlagen mein Rotroß tot.
Und 's war so stolz und treu — O!

Dein Roß war alt und hast's nicht not,
Edward, Edward!
Dein Roß war alt und hast's nicht not,
Dich drückt ein andrer Schmerz — O!
O ich hab' geschlagen meinen Vater tot,
Mutter, Mutter!
O ich hab' geschlagen meinen Vater tot,
Und weh, weh ist mein Herz — O!

Und was für Buße willt du nun thun?
Edward, Edward!
Und was für Buße willt du nun thun?
Mein Sohn, bekenn mir mehr — O!
Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn,
Mutter, Mutter!
Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn,
Will gehn fern übers Meer — O!

Und was soll werden dein Hof und Hall?
Edward, Edward!
Und was soll werden dein Hof und Hall?
So herrlich sonst und schön — O!
Ich laß' es stehn, bis es sink' und fall',
Mutter, Mutter!
Ich laß' es stehn, bis es sink' und fall',
Mag nie es wieder sehn — O

Und was soll werden dein Weib und Kind?
Edward, Edward!
Und was soll werden dein Weib und Kind,
Wann du gehst über Meer? — O!
Die Welt ist groß, laß sie bettlen drinn,
Mutter, Mutter!
Die Welt ist groß, laß sie bettlen drinn,
Ich seh sie nimmermehr — O!

Und was willt du lassen deiner Mutter teu'r?
Edward, Edward!
Und was willt du lassen deiner Mutter teu'r?
Mein Sohn, das sage mir — O!
Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feu'r,
Mutter, Mutter!
Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feu'r,
Denn ihr, ihr rietet's mir! — O!

11, 8. Soviel . . und die, eigentümlich kurze (st. „solche, die") und unregelmäßige Konstr. Vgl. S. 19, 28 f.

12, 9. Das Lied wird in der elften Scene zu Thusneldas Tanz gesungen. — 13. Die Ode ist aus dem J. 1752, die Z. 22 angeführte („Wir und Sie") aus 1766. — 29. Momentanisch, eine ähnliche Bildung mit doppelter Adjektivendung wie „pyramidalisch", „sentimentalisch" u. a. bei Lessing u. a.

13, 4. Odins Höllenfahrt lautet in der Sammlung:

Das Grab der Prophetin.

(Odin zwingt durch Zauberei die Tote zum Weissagen und erfährt das bitterste Unglück seines Geschlechts.)

Nordisch.

Auf stand Odin, der Helden höchster,
Und sattelt' Sleipner und ritt hinunter
Zur Burg der Hela;
Da kam ihm entgegen der Höllenhund.

Blutig war ihm die Vorderbrust,
Und der gier'ge Rachen und das Zähngebiß!
Er riß den Rachen und bellt' entgegen
Dem Zaubervater, und bellte lang.

Fort ritt Odin, die Erde bebte,
Bis er kam zur hohen Helaburg,
Ritt weiter ostwärts dem Höllenthor,
Da, wußt' er, war der Seherin Grab.

Und sang ihr Zauber, den Totenwecker,
Sah an den Nord und legte Runen,
Beschwur und fragt' und foderte Rede,
Bis sie sich unwillig erhub und sprach
Totenlaut:

„Wer ist der Mann, ich kenn' ihn nicht,
Der kommt die Ruhe zu stören mir?
Ich lag da lang bedeckt mit Schnee
Und regenbegossen und taubetrieft,
Bin lange tot!"

Wandrer bin ich, ein Kriegerssohn!
Gieb du mir Kunde von der Hölle Reich;
Ich will sie dir geben aus meiner Welt.
Wem steht der Sitz dort goldbedeckt?
Wem steht das Bett dort goldgeziert?

„Baldern*) wartet der süße Trank,
Reiner Honig und drüber der Schild!
Unglück harret der Asen Geschlecht! — —
Ich red' unwillig, laß mich ruhn!"

Noch nicht, Prophetin! Ich will dich fragen,
Bis ich alles weiß; ich will noch wissen,
Wer den Balder töten wird?
Und Lebens beraubet Odins Sohn?

„Hauder ist's, der seinen Bruder uns sendet zu
Und Lebens beraubet Odins Sohn.
Ich sprach unwillig, laß mich ruhn."

---

*) Odins liebster, allgeliebter Sohn.

Noch nicht, Prophetin! Ich will dich fragen,
Bis ich alles weiß; ich will noch wissen:
Wer wird dem Hauder den Mord vergelten,
Und Balders Mörder zur Flamme senden?

„Rinda gebiert im Westenreich
Dem Odin einen Sohn, der kaum geboren
In selber Nacht schon Waffen trägt,
Die Hand nicht wäscht, das Haar nicht kämmt,
Bis er Balders Mörder zur Flamme gesandt.
Ich sprach unwillig, laß mich nun ruhn!“

Noch nicht, Prophetin! Ich will dich fragen,
Bis ich alles weiß. Ich will noch wissen,
Wer sind die Jungfraun, die dort weinen,
Gen Himmel werfen für Schmerz den Schlei'r?
Nur das noch rede, dann sollt du ruhn.

„O du kein Wandrer, wie ich gewähnt,
Bist Odin selbst, der Männer erster.“
Und du nicht Vola, Prophetin nicht,
Drei-Riesen-Mutter*) bist du vielmehr.

„Reit' heim nun, Odin, und rühme dich,
Daß keiner wird kommen zu forschen wie du!
Bis Lock**) wird los und die Dämmrung kommt,
Und die Götter fallen und die Welt zerbricht.“

13, 5. Webegesang der Valkyriur (Walküren) lautet ebenda:

Die Todesgöttinnen.

(Das Gesicht eines Wandrers in einer einsamen Grabhöhle, da er die Valkyriur also weben sah.)

Nordisch.

Umher wird's dunkel von Pfeilgewölken
Zu großer Schlacht. Es regnet Blut!
Schon knüpfen an Spieße sie das Lebensgewebe
Der Kriegesmänner, blutroten Einschlags
Zu Randvers Tod.

Sie weben Gewebe von Menschendärmen,
Menschenhäupter hangen daran.
Bluttriefende Spieße schießen sie durch,
Und haben Waffen und Pfeil' in Händen,
Mit Schwertern dichten sie das Siegsgarn fest.

---

*) Weil sie ihm Unglück verkündiget hat. — **) Der Arge.

Sie kommen zu weben mit gezognen Schwertern,
Hild', Hiorthrimul, Sangrida, Schwipul,
Der Spieß wird brechen, der Schild wird spalten,
Das Schwert wird klingen, daß der Harnisch tönt.

„Wohlan, wir weben Gewebe der Schlacht!
Dies Schwert hat einst der König getragen.
Hinaus, hinaus, in die Scharen hinan,
Wo unsre Freunde mit Waffen kämpfen! —

„Wohlan, wir weben Gewebe der Schlacht!
Hinaus, hinaus; an den König hart!"
Gudr und Gondul, sie sahen die Schilde
Blutrot schon und deckten den König.

„Wohlan, wir weben Gewebe der Schlacht!
Die Waffen tönen der Kriegesmänner,
Wir wollen nicht fallen den König lassen!
Valkyriur walten über Leben und Tod.

„Das Volk, es soll bald Lande regieren,
Das öde Ufer bisher bewohnt!
Dem tapfern Könige naht der Tod,
Schon ist den Pfeilen der Graf erlegen.

„Und Irland wird in Trauer sein,
Die jeder Tapfre nimmer vergißt,
Das Geweb' ist fertig, das Schlachtfeld blutet,
Durch Länder taumelt das Kriegsgetümmel.

„Grausend ist's umher zu schaun,
Die Blutwolk' flieget in der Luft,
Die Luft ist rot vom Blute der Krieger,
Eh unsre Stimmen schweigen all'.

„Dem jungen Könige singen wir noch
Viel Siegeslieder. Wohl unserm Gesang!
Und wer sie hört, die Siegsgesänge,
Der lern' und singe sie den Kriegern vor.

„Wohlauf! wir reiten hinweg auf Rossen
Mit gezognen Schwertern, hinweg von hier."

13, 11. Improvisatori, italien. Ausdruck, weil in Italien die Stegreifdichtung (Impromptu S. 14, 25) besonders blühte, von Petrarca an bis auf Perfetti († 1747) und die beiden Rossi († 1799).

14, 8. Launcelots bezieht sich auf den lustigen Lancelot im Kaufmann von Venedig.

15, 1. Thema. Hamann sprach tadelnd von der „Verbeißung" und „Alcibiadischen Verhunzung des Artikels" durch H. — 20. H. liebt kühne, oft drastische Vergleiche. So oben Z. 10; S. 6, 8; 42, 10; 49, 33; 121, 18.

16, 23. Jakobi, Johann Georg (1740—1814), Freund Gleims, mit dem er die Zeitschrift „Iris" herausgab; bedeutender und bekannter ist sein Bruder Friedrich Heinrich. — 30. Gerstenberg, Heinr. Wilh. von (1737—1823), dichtete „Anakreontische Tändeleien", „Kriegslieder eines dänischen Grenadiers" und das grausige Trauerspiel „Ugolino".

19, 17. Lessing hatte mit Ramler Friedrich von Logaus Sinngedichte in Auswahl nebst Anmerkungen herausgegeben (1759), sowie (1771) die Gedichte des früh verstorbenen schlesischen Dichters Andreas Scultetus (Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, aus der Schule von Martin Opitz).

20, 22. Schlecht = schlicht (S. 32, 32), vgl. „schlecht und recht". — 26. In der Sammlung:

Liedchen der Sehnsucht.

Der süße Schlaf, der sonst stillt alles wohl,
Kann stillen nicht mein Herz mit Trauren voll;
Das schafft allein, die mich erfreuen soll!

Kein' Speis' und Trank mir Lust noch Nahrung geit.
Kein Kurzweil ist, die mir mein Herz erfreut;
Das schafft allein, die mir im Herzen leit!

Kein G'sellschaft ich nicht mehr besuchen mag,
Ganz einzig sitz' in Unmut Nacht und Tag;
Das schafft allein, die ich im Herzen trag'!

In Zuversicht allein gen ihr ich hang',
Und hoff', sie soll mich nicht verlassen lang;
Sonst fiel' ich g'wiß ins bittern Todes Zwang.

21, 1. Ebenda:

Fabellied.

Einmal in einem tiefen Thal
Der Kuckuck und die Nachtigall
Eine Wett' thäten anschlagen,
Zu singen um das Meisterstück:
Wer's gewönn' aus Kunst oder aus Glück;
Dank sollt' er davon tragen.

Der Kuckuck sprach: „so dir's gefällt,
Hab' der Sach' einen Richter erwählt."
Und thät den Esel nennen.
„Denn weil der hat zwei Ohren groß,
So kann er hören desto baß,
Und was recht ist, erkennen!"

Als ihm die Sach' nun ward erzählt,
Und er zu richten hat Gewalt,
Schuf er: sie sollten singen!
Die Nachtigall sang lieblich aus;
Der Esel sprach: „du machst mir's kraus;
Ich kann's in Kopf nicht bringen."

Der Kuckuck fing auch an und sang,
Wie er denn pflegt zu singen:
Kuckuck, Kuckuck! lacht fein darein,
Das gefiel dem Esel im Sinne sein,
Er sprach: „in allen Rechten
Will ich ein Urteil sprechen.

„Hast wohl gesungen, Nachtigall!
Aber Kuckuck singt gut Choral,
Und hält den Takt fein innen.
Das sprech' ich nach meinem hohen Verstand,
Und, ob es gölt' ein ganzes Land,
So laß ich's dich gewinnen."

21, 15. Das von Goethe besonders am Schluß umgedichtete Liedchen lautet in H.s Sammlung:

Röschen auf der Heide.

(Aus der mündlichen Sage.)

Es sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden:
Sah, es war so frisch und schön,
Und blieb stehn es anzusehn,
Und stand in süßen Freuden:
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden!

Der Knabe sprach: ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Daß ich's nicht will leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Doch der wilde Knabe brach
Das Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Aber er vergaß darnach
Beim Genuß das Leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

21, 24. Beidem Geschlecht = utrumque genus, im 17. und 18. Jahrh. gebraucht.

22, 4. Blank-Vers, der reimlose fünffüßige Jambus, der Vers des englischen und (seit Lessing) deutschen Dramas. — 19. Inwiefern geht hier H. auf einen früher besprochenen Punkt zurück?

23, 19. In der Sammlung:

Wehe mir, daß ich deinen Sitz ansehen soll, der nun leer ist! Deine Mutter bemühet sich vergebens, dir die Kleider zu trocknen!

Siehe, meine Freude ist ins Finstre gegangen, und in den Berg verkrochen.

Ehedem ging ich des Abends aus, und freute mich: ich streckte meine Augen aus, und wartete auf dein Kommen.

Siehe, du kamst; du kamst mutig angerudert mit Jungen und Alten.

Du kamst nie leer von der See; dein Kajack war mit Seehunden oder Vögeln beladen.

Deine Mutter machte Feuer und kochte. Von dem Gekochten, das du erworben hattest, ließ deine Mutter den übrigen Leuten vorlegen, und ich nahm mir auch ein Stück.

Du sahest der Schaluppe roten Wimpel von weitem, und riefest: da kommt Lars (der Kaufmann).

Du liefst an den Strand und hieltst das Vorderteil der Schaluppe.

Dann brachtest du deine Seehunde hervor, von welchen deine Mutter den Speck abnahm. Und dafür bekamst du Hemde und Pfeileisen.

Aber das ist nun aus. Wenn ich an dich denke, so brauset mein Eingeweide.

O daß ich weinen könnte, wie ihr andern, so könnte ich doch meinen Schmerz lindern.

Was soll ich mir wünschen? Der Tod ist mir nun selbst annehmlich worden, aber wer soll mein Weib und meine übrigen kleinen Kinder versorgen?

Ich will noch eine Zeitlang leben; aber meine Freude soll sein in Enthaltung dessen, was den Menschen sonst lieb ist.

23, 31. Abgezogen; abziehen = Urteile, Begriffe ableiten (seit Leibniz gebraucht); heute: abstrahieren (seit Hegel).

24, 1. Dogmatischer Locus, d. i. ein lehrhafter (didaktischer) Gedanke oder Darlegung. — 15. In der Sammlung:

Weg der Liebe.

Englisch.

Über die Berge,
Über die Wellen,
Unter den Gräbern,
Unter den Quellen,
Über Fluten und Seen,
In der Abgründe Steg,
Über Felsen, über Höhen
Find't Liebe den Weg!

In Ritzen, in Falten,
Wo der Feurwurm nicht liegt,
In Höhlen, in Spalten,
Wo die Fliege nicht kriecht,
Wo Mücken nicht fliegen
Und schlüpfen hinweg,
Kommt Liebe, sie wird siegen
Und finden den Weg!

Sprecht, Amor sei nimmer
Zu fürchten, das Kind!
Lacht über ihn immer,
Als Flüchtling, als blind,
Und schließt ihn durch Riegel
Vom Taglicht hinweg;
Durch Schlösser und Siegel
Find't Liebe den Weg.

Wenn Phönix und Adler
Sich unter euch beugt,
Wenn Drache, wenn Tiger
Gefällig sich neigt,
Die Löwin läßt kriegen
Den Raub sich hinweg;
Kommt Liebe, sie wird siegen
Und finden den Weg.

26, 10. Die Strophen sind aus Luthers Lied „Von den zween Merterern Christi, zu Brüssel von den Sophisten zu Löwen verbrant". In Z. 6 der ersten angeführten Strophe heißt es bei Luther: „zu schweigen hat gedrungen". „Liegen" in Z. 1 der andern Strophe ist die alte Form von „lügen"; „hart" in Z. 5 = nahe.

28, 4. Gray, Thomas (1716—1771), hervorragender englischer Lyriker. — 4. Akenside, Mark (1721—1770), Verf. von Lehrgedichten und Oden. — 5. Mason, William, lyrischer und dramatischer Dichter; Zeitgenosse des vorigen. — Ob sie, nämlich die Manier.

II.

29, 7. Kernhalt, von H. gebildetes Wort: England enthält den Kern nordischer Poesie; vgl. Kerngehalt (auch „Kerninhalt" bei H.). — 30. Hurd, Richard, schrieb „Letters on chivalry".

30, 24. Spenser, Edmund (1553—1599), besonders berühmt durch das Gedicht „The Fairy Queen" (Nachahmung Ariosts und Tassos; Schmeichelei gegen Elisabeth), das von den Z. 25 genannten Kommentatoren besonders Thom. Warton

(1728—1790), der Verf. einer trefflichen „History of English Poetry“, in seinen „Observations“ kommentiert hat. (Vgl. S. 32, 31). — 26. Johnson, Samuel (1709—1784), ein Freund von O. Goldsmith, als Dichter, Lexikograph und Shakespeare-Forscher hervorragend (auch heftiger Gegner der Echtheit Ossians).

31, 7. Bei Hastings. Daß dort von den Angelsachsen „the Horne Child“ (d. i. der gehörnte Ritter) besungen worden sei, wird nicht überliefert, wohl aber hören wir von Liedern der Normannen über Roland. Vgl. u. a. Uhlands Taillefer. — 33. Valkyriur, die Walküren. Vgl. zu S. 13, 5.

32, 12. Chaucer (spr. tschahß'r), Geoffrey (c. 1340 bis c. 1400), „der Morgenstern der engl. Dichtkunst“, der, nach Italienern und Franzosen gebildet, besonders durch seine humorvollen „Canterbury-tales“ berühmt wurde. — 22. Einförmig = einhellig, gleichförmig.

33, 14. Shenstone, William (1714—1763) und sein Zeitgenosse Mallet waren lyrische Dichter. — 15. Dryden, John (1631—1700), Übersetzer von Juvenal, Persius und Vergil, Dichter von Dramen, Satiren und Oden. — 16. Addison, Joseph (1672—1719), Verfasser des heroischen Gedichts „The Campaign“ (auf die Schlacht bei Höchstädt), Mitarbeiter an der moralischen Wochenschrift „The Tatler“, Herausgeber von „The Spectator“. — 19. Philipp Sidney (1554—1586), Dichter von „Sonnets“ und einem Schäferroman „Arcadia“, eifriger Förderer von Kunst und Wissenschaft. — 19. Selden, John (1584—1654), bedeutender Politiker (unter Karl I.) und Schriftsteller.

34, 4. Schilter (1632—1705), Verf. von „Thesaurus Rerum Germanicarum“, aus dem H. das Ludwigslied übersetzte und in seine Volksliedersammlung aufnahm. — 23. Curne de St. Palayes (1697—1781) schrieb „Mémoires sur l'ancienne Chevalerie“. — 28. Bissen, in der älteren Sprache (Luther) sehr oft, heute dafür das Deminutiv.

35, 15. Die Verse sind frei umgestaltet aus H.s Gedicht „An den Genius von Deutschland“ 1770, Str. 11. 12. 15. 14. „Pangeschrei“ wird erklärt durch den Zusatz in Str. 15: „Wie Handgemein Aus hundert Flöten.“ — 26 ff. Anspielung auf Jothams Fabel, Buch der Richter 9, 7—15. Vgl. S. 117, 18.

36, 16. Grundsuppe = Bodensatz; im eigentlichen und übertragenen Sinn bei H. öfter (auch schon bei Luther). — 19. Beschmitzen = beflecken, besudeln (wohl gleichviel mit unserm „beschmutzen“); verhält sich zu „beschmeißen“, wie „ritzen“ zu „reißen“, „schwitzen“ zu „schweißen“; in unserm Jahrhundert veraltet. — 28. Gefieder, wie Geflügel = Vögel, sonst nur dichterisch.

37, 25. Schüssel voll Schlamm. Gemeint ist Nicolais „Feyner, kleyner Almanach", 1. Bd. 1776, der, Volks- und Pöbellieder durcheinander werfend, mit grobem Spott das „Geschwätz von Volksliedern" zu dämpfen suchte.

38, 23. Rahm, mhd. „ram", m., 1. Stütze, Gestell; 2. Einfassung.

39, 3. Jeder Macchiavell, d. h. jeder, der, wie M., Einsicht hat in Politik und Geschichte. — 11. Aus Klopstocks Ode „Mein Vaterland", Str. 16. — 28. unpoliziert, d. h. impolicé; wir: „uncivilisiert".

40, 20. Das Vaterunser in 152 Sprachen hatte Chamberlayne drucken lassen.

41, 28. Wood, Verf. eines „Essay" über das Originalgenie des Homer, 1773 in deutscher Übersetzung von Michaelis erschienen. — 33. Schamanen, die priesterlichen Wunderärzte und Zauberer der nordasiatischen Stämme (= den Medizinmännern in Nordamerika).

III.

43, 26. Da . . Kinder. Enthymem. Wie müßte der Schluß vollständig lauten? — 31. Schlaube = Hülse (S. 54, 30).

46, 33. Abmessung (dimensio) bezieht sich auf die Verse; vgl. Opitz' „Poeterei" 2. Kap.: Abm. der Wörter und Verse. — 33. Wohlstande, d. i. was wohl ansteht, Gesetzmäßigkeit, Regelmäßigkeit.

47, 5. In den Gesichtspunkt . . gestellt, d. i. unter der (S. 46, 32 ff.) gemachten Voraussetzung. Vgl. Z. 30.

48, 8. Gallimathias, d. i. „verworrenes Gerede"; ein im vorigen Jahrh. viel gebrauchtes Wort dunklen Ursprungs. — 20. Beifall . . anwenden = verwenden; auffallende Kürze des Ausdrucks statt „Mühe verwenden, um . . hervorzurufen".

49, 5. Ist's . . . mehr? = „es ist nicht mehr"; bei verneinenden Wörtern bedeutet auch heute „mehr" soviel wie „noch". — 9. Walnußschale, Zeichen des nichtigen Äußerlichen, im Gegensatz zum Kern. — 29. Toto . . Britannis, Citat aus Vergil, Eclog. I, V. 67.

51, 18. Home, Henry, Lord Kaimes (1696—1782), engl. Ästhetiker; ebenso Hurd, Richard, vgl. zu S. 29, 30 (1720—1783); auf demselben Gebiet waren auch Pope und Johnson (S. 30, 26) thätig. — 20. Deiner Stücke, d. i. der von dir (Aristoteles) in der Poetik besprochenen Punkte.

52, 23. Dunkle . . . . Gottes, d. i. sie sollen das Vorhandensein einer sittlichen Weltordnung symbolisch beweisen. — 27. Der Erscheinung, d. i. seines Erscheinens, Auftretens.

53, 1. Pochend = einem etwas abpochen (Luther), d. i. abtrotzen; vgl. „auf etwas pochen". — 10. Willt, veraltete 2. Person; oft bei Luther, aber auch noch bei L., Wieland und Goethe.

55, 32. Zur, d. i. „bis zur" (vgl. S. 57, 1); gemeint ist 1. Aufz., 2. Auftr. — 32. Scene, zu brechen, d. i. die Scene, in der die Hexen dazu übergehen, ihr Schweigen zu brechen, indem sie ihm die dreifache Prophezeiung entgegenrufen (der 3. Auftr.); die zweite von diesen Prophezeiungen (er sei Than von Cawdor) heißt hier die vorige, d. i. die vorher (im 2. Auftr.) erwähnte Botschaft.

56, 2. Grauerlich = unheimlich, grauenerregend (auch bei Goethe). — 8. Bereitend = vorbereitend; so auch bei Schiller und Goethe. — 33. Lessing, Hamb. Dramat. Stück 10—12.

57, 10. Vor dem Bilde; die Anrede Hamlets an seine Mutter vor dem Bilde (III, 4) ist gemeint; diese und die vorhergehende Scene sind in dem vorliegenden Satze in kühner Wortverbindung zusammengezogen. — 12. Good Fellow, d. i. der gute Geselle; gemeint ist Hamlet. — 22. Nachtsuchen. Gemeint ist der Schluß von I, 1. — 35. Divertissement („Unterhaltung"), kleines, leichtes Musikstück; hier im Gegensatz zum historischen Trauerspiel.

58, 10. Bestandheit = Bestand (firmitas, stabilitas), das, woraus jemand oder etwas besteht. Vgl. S. 113, 6: „Bestandheit der Charaktere" (aus Lessing).

59, 28. Filiert und enfiliert: „gesponnen und eingefädelt".

60, 6. Die relativste Sache auf, d. i. die zufälligste, nebensächlichste Sache hinsichtlich .. — 35. Mahomeds Traum; dieser führte den Propheten nach Jerusalem und durch die Herrlichkeiten des Himmels.

61, 29. Kallogallianer, d. i. den Franzosen, wie er S. 58, 29 geschildert ist.

62, 12. Warburton, William (1698—1779), Bischof von Gloucester, bedeutender Schriftsteller und Herausgeber Shakespeares. — 13. Verfasser des Versuchs (Essays) über Sh.s Genie. Die Eschenburgsche Übersetzung dieser Schrift hatte H. 1771 in Nicolais Allg. Deutsch. Bibl. recensiert. — 24. Garrick, David (1716—1779), berühmter englischer Schauspieler.

63, 6. Dein .. Wirken laß nicht nach = unterlassen, davon ablassen; anders S. 70, 5 = hinterlassen (vgl. der Nachlaß eines Verstorbenen).

IV.

63, 21. Hora im ursprünglichen Sinne als Göttin der Naturordnung, der gleichmäßig wechselnden Jahreszeiten, die der Pflanzenwelt Gedeihen und Fruchtbarkeit bringen.

64, 16. Meleager, aus Gadara in Syrien, lebte um 60 v. Chr.; seine Sammlung hieß: *Στέφανος* (corona, Z. 31). — 33. Philippus aus Thessalonich lebte wahrscheinlich unter Trajan.

65, 6. Aufbehalten = aufbewahrt; so auch noch bei Schiller und Goethe. — 34. Planudes, Maximus, ein Mönch; sein Auszug in sieben Büchern ward 1474 als „Anthologia" zu Florenz (auf Veranstalten des gelehrten Griechen Joh. Laskaris) zuerst gedruckt. 1772—1776 veranstaltete Brunck (später Fr. Jacobs) eine Sammlung, in der auch (nach dem Codex Palatinus in Heidelberg) die Anthologie des Konstantinus Kephalas Aufnahme fand.

70, 5. Nachläßt. Vgl. zu S. 63, 6. — 20. Auf dem Grabe des Sophokles stand eine Sirene (nach andern eine Schwalbe) als Sinnbild des Zaubers der Poesie. Das Z. 21 erwähnte Gespräch lautet in Herders „Blumen aus der griechischen Anthologie gesammelt", B. 4:

Die Jungfrau auf Sophokles' Grabe.

„Wanderer, dies ist Sophokles' Grab; ihm setzten die Musen,
Deren Priester er war, seiner Unsterblichkeit Bild,
Eine heilige Jungfrau. — Mir, die sonst nur auf grünen
Sträuchen tanzete, mir gab er die goldne Gestalt,
Zog den leichten Purpur mir an; und seit er gestorben,
Feiert vom Tanze nun mein sonst hüpfender Fuß."

Der Wanderer.

Glückliches Los des Mannes! Was will denn aber die Locke,
Die in der Hand du hältst? Welcher Bedeutung ist sie?

Die Jungfrau.

Laß sie, wenn du Antigone liebst, der Antigone Locke,
Oder Elektras sein. Beide sind Gipfel der Kunst.

24. Myrons Kuh. Auf dieses Kunstwerk des besonders durch seinen Diskuswerfer berühmten Künstlers Myron aus Böotien bezieht sich das Epigramm in H.s Sammlung:

Myrons Kuh.

Kalb, was suchest du hier an meinen Brüsten und blökest?
Milch verlieh sie mir nicht, Myrons erschaffende Hand.

29. Einfalt. Vgl. die in Lessings Laok. I angeführten Worte Winkelmanns, die Werke der griechischen Kunst kennzeichne „eine edle Einfalt und stille Größe".

71, 12. Die orphische Mythologie, d. i. die mystische Mythologie der sogen. Orphika (ep. Gedichte aus späterer Zeit). — 15. Witz bedeutet im vorigen Jahrh. (= engl. „wit", franz. esprit), soviel wie „Geist", ohne die heutige Nebenbedeutung des Humoristischen; ebenso „witzig" (S. 75, 20) = geistreich. — 21. Verwandlungen; die der Prokne (H. irrtümlich mit g) und Philomele bei Ovid, Metam. VI, 424 ff.; der Echo III, 341—510; der Daphne I, 452 ff.; über Pan I, 691 ff.

73, 8. Lucian XXXVIII (Ἔρωτες), 15 u. 16. — 29. Ründe, heute veraltet für Runde; hier übertragen = das Abgerundete, die Vollendung. — 35. Leonidas. Das Epigramm lautet in H.s Sammlung B. 4:

Leonidas.

Als der große Leonidas nun, ein williges Opfer,
Unter den Toten erlag, sah ihn der Persermonarch;
Eilig warf er auf ihn den Purpurmantel. — Der Tote
Hob sich murrend und sprach: „Fleuch und entehre mich nicht
Mit dem Lohn, der Verrätern gebührt. Mich ziert bei den Toten
Dieser Schild nur; ich geh' wie ein Spartaner hinab."

74, 31. Mit offenem Munde. Horaz, Ars poet. 323 f.: Graiis dedit ore rotundo Musa loqui.

77, 26. Mithin hieße es u. s. w. Überflüssige Ausstellung H.s, denn nur so wollte L. seine Worte verstanden haben. Vgl. das Ende von I, 1 seiner Abhandlung.

80, 29. Petron. Gemeint ist der Sittenroman Satyricon (sc. libri), für dessen Verf. Petronius (Arbiter), der Zeitgenosse und Vertraute des Nero, gilt.

81, 18. Erinna, griechische Dichterin, Freundin der Sappho (6. Jahrh. v. Chr.).

82, 8. Darf, vor wie nach Luther allgemein gebraucht, heute dafür „brauchen, nötig haben".

84, 27. Ewald, Joh. Joachim (1727 geb.), Verf. von Epigrammen und Liedern.

85, 7. Kästner, Abraham Gotthelf (1719—1800), Mathematiker und Epigrammatist.

86, 21. Man giebt . . . Wesen, z. B. aus B. 3 von H.s Sammlung:

Der erstorbene Ulmbaum.

Mich den erstorbenen Ulm umkleidet jetzo die grüne
Rebe, die ich erzog, als ich noch grünte wie sie.

Jetzt leiht sie mir Blätter. O Wandrer, thue dem Freunde
Gutes; es lohnet dich einst noch in dem Grabe mit Dank.

86, 24. Oder . . . gedichtet. Vgl. oben zu S. 70, 20. — 25. Oder . . . bezeichnet, z. B. aus B. 3:

Auf ein Bild des Amors.

Sehet den mächtigen Gott, den unentweichlichen Amor,
Hier im Siegel; er hält wütende Löwen im Zaum,
Und mit der andern Hand schwenkt er statt Geißel die Fackel,
Und viel Grazie lacht rings um das schöne Gebild.
Menschentötender Gott, mich schauert! Wenn du die Löwen
Also zähmest, wie wird's menschlichen Herzen ergehn?

87, 31. Leidenden Philoktet, steht in B. 8 und lautet:

Philoktetes.

Ja, ich kenne dich, Armer, dem ersten Blicke verrätst du,
Leidender Philoktet, deinen inwendigen Schmerz.
Wie sich das Haar ihm sträubt! Wie von der Scheitel die Locke
Wilde verwirret fällt, auch in der Farbe noch wild.
Und voll Furchen des Grams umkleidet dürre die Haut ihn,
Trocken, als fühletest du selber im Blicke sie hart.
Sieh, und im düstern Auge da hangen geronnene Thränen
Starrend, sie zeigen, ach! — seinen unendlichen Schmerz.

88, 2. Herkules und Antäus. B. 8:

Herkules und Antäus.

Ächzendes Erz, wer bildete dich? Wer konnte dem toten
Werke die Kraft verleihn und den erkühnenden Mut?
Denn es lebet. Ich fühle des festgedrücketen Riesen
Pochende Angst, ich fühl', Herkules, deine Gewalt,
Die ihn ergriff und hält und drückt den Erhobenen tot schon —
Siehe, wie krümmt er sich! wie ihm der Atem entfleucht!

88, 9. Die drei Epigramme stehen in B. 8 und lauten:

Iphigenia im Bilde.

Schaut Iphigenia hier! Wie der wütenden Priesterin plötzlich
Ahnend das süße Bild ihres Orestes erscheint
In der Erinnerung! — Wut und Staunen und Freud' und Erbarmen
Fließen zusammen im Blick, der auf dem Fremdlinge weilt.

Auf das Bild der Polyxena,

von Polykletus gemalet.

Diese Polyxena ist Polykletens. Keiner als er hat
Diese Tafel berührt; sieh, ein junonisches Werk!
Seiner Juno die Schwester. Sie zieht den zerrissenen Schleier
Vor den Busen, beschämt und mit verachtendem Stolz.
Ach, und die Arme rast in der Seele; alle die Leiden
Trojas, den ganzen Krieg liesest im Auge du ihr.

Auf das Bild der Medea,

von Timomachus gemalet.

Eifersucht und Muttergefühl, grausame Medea,
Sind von Timomachus' Hand dir in das Auge gemischt.
Wütend lächelt sie an den blinkenden Dolch, und Erbarmen
Hält sie zurück; sie will töten und retten das Kind.

88, 30. Gleichergestalt . . . schweben, z. B. aus B. 7:

Auf eine schöne Gegend, in der Pans Bildnis stand.

Schweige, du Eichenhain! Ihr Quellen unter den Felsen,
Murmelt leiser, und ihr, Hirten und Herden, schweigt
Vor der Säule des Pans, der hier aus künstlicher Flöte
Süße Gesänge lockt, locket den Schlummer herbei.
Und rings um ihn schwebt der Nymphen und Hamadryaden
Und der Najaden Chor in den frohlockenden Tanz.

89, 9. Eine Biene . . steht in B. 1 und lautet:

Die Biene.

Blumenkostende Biene, warum verlässest du deine
Süßen Blumen und störst sumsend der Liebenden Kuß?
Oder willt du mir sagen: o Freund, die Biene der Liebe,
Auch im süßesten Kuß, drücket den Stachel ins Herz.
Ja, das willt du mir sagen; geh hin zu deinem Geschäfte,
Gute Biene, das sprach lange die Liebe mir selbst.

89, 19. Entweder . . werden, z. B. aus B. 5:

An die Nachtigall, die eine Cikade davonträgt.

Attische Sängerin, wie? Philomele, du Honiggenährte,
Eine Cikade trägst du für die Jungen ins Nest?
Raubt die Geflügelte, raubt der singende Bote des Frühlings
Eine Geflügelte, die mit ihr den Frühling besang?
Nachtigall, laß die Arme! Sie ist eine Fremde, wie du bist:
Keinem Sänger Apolls ziemet des anderen Mord.

89, 21. Oder . . verschaffet, z. B. aus B. 2:

Die Vertraute.

Liebe, getreue Flasche, du langgehälsete, gute,
Runde Seele, die mir öfters das Leben erfrischt,
Bacchus' und aller Musen, auch selbst der Liebe Vertraute,
Flüsternde Dienerin, mir sonst so gefällig und hold —
Aber wie kommt es, Freundin? wenn ich mich fülle, so wirst du
Nüchtern; und umgekehrt — heißt das gesellig gelebt?

90, 10. Der zweite Paris in B. 2 lautet:

Der zweite Paris.

Rhodoklea, Melite und Rhodope stehen da vor mir,
Drei Göttinnen; es fehlt ihnen Unsterblichkeit nur.
Schweres Amt des Paris! Ich soll die Schönste der Schönen
Krönen; so krön' ich denn, schönste der Schönen, euch drei.

91, 19. Hellebörus (Nieswurz), Giftpflanze, deren Wurzel bei Arzneien verwandt wird.

94, 23. Die Definition deckt sich im wesentlichen mit der S. 79 auf psychologischem Wege gefundenen.

95, 17. Welche Gedanken aus Lessings Laokoon schweben hier und S. 96, 17 ff. H. vor?

97, 11. Das Epigramm lautet bei H. B. 2:

Die sterbende Tochter.

Liebend blickte die sterbende Tochter den stummen Vater
An und drückt' ihm die Hand. „Vater, ich bin nicht mehr!"
Sprach sie, zarte Thränen bedeckten ihr brechendes Auge
Und den weinenden Blick schloß die verhüllende Nacht.

99, 22. Sämtlich und sonders. Luther sagte noch: „semptlich und sonderlich"; wir: „samt und sonders".

100, 8. Andreas Rivinus (Bachmann), Florileg. Graecolat. Gothae 1651.

100, 12. Erasmus u. s. w., berühmte Humanisten des 16. Jahrh.

V.

102, 24. Philosophie der Empfindungen. Ein Hauptzweig derselben ist nach Baumgarten, dem H. hierin folgt, die Philosophie des sinnlich Vollkommenen (Ästhetik).

103, 6. Gepräge unsers Bewußtseins (nachher Z. 11 „Gepräge meines innern Sinnes"). In dem vorliegenden Ab-

schnitt wird die Selbständigkeit des Geistes stark betont: Anklang an Kants kritische Erkenntnistheorie.

105, 22. Lysippus aus Sikyon, berühmter Bildhauer zur Zeit Alexanders d. Gr.

107, 11. Afterverstand = falscher Verstand, wie in zahlreichen Zusammensetzungen.

113, 15. Cartesische Maschinen. Descartes (Cartesius) sprach den Tieren jede Beseelung und Empfindung ab und erklärte sie für „belebte Maschinen".

118, 30. Figment v. fingo: Bildung, Bild, Erdichtung.

122, 5. Nathans Parabel: die vom geraubten Schaf in Nathans Bußpredigt an David, 2. Sam. 12. — 6. Stesichorus aus Himera in Sizilien, griech. Lyriker um 600 v. Chr., soll seine Mitbürger durch eine Fabel vom Pferd und Hirsch vor den ehrgeizigen Plänen des Tyrannen Phalaris gewarnt haben (Aristot. Rhetor. 2, 20). — 9. Kelileh und Damne, d. i. „Calila ve dimna", eine im Orient (Indien, Persien, Arabien) sehr verbreitete Sammlung von Klugheitslehren für einen Monarchen, in Tierfabeln gekleidet. — 10. Lockmannschen. Lokman war nach der Sage ein arabischer Weiser vor Mohammed; die seinen Namen tragende arabische Fabelsammlung hat große Verwandtschaft mit Äsop und geht wohl auf diesen zurück. — 20. Zur moralischen Provision, d. i. zum Vorrat (vgl. Proviant). — 34. Lichtwer, Magnus Gottfried (1719—1783), verfaßte: „Vier Bücher Äsopischer Fabeln".

124, 29. Aphthonius, Sophist und Rhetor in Antiochia (4. Jahrh. n. Chr.), schrieb *προγυμνάσματα* zu rhetorischen Übungen; auch werden ihm 49 Äsopische Fabeln beigelegt, ebenfalls Übungsstücke für Schulen.



Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

den Zusammenhang zerreißende größere Streichung nötig war, ist, wie bei unseren französischen und englischen Ausgaben, ein verbindender Text in abweichender Schriftart eingeschoben.

4. Die Einleitungen und Anmerkungen, letztere am Schlusse der Bändchen, beschränken sich auf die allernotwendigsten zum stofflichen und litterarhistorischen Verständnis erforderlichen Angaben. Wir hoffen durch diese Erklärungen auch die Verwendbarkeit unserer Ausgaben für die Familie und den Privatgebrauch zu sichern.

5. Die Preise sind so gestellt, daß die Kosten des ganzen Lesestoffes für eine Klasse diejenigen eines Lesebuches womöglich noch nicht erreichen. — Druck und Papier entsprechen den weitestgehenden Anforderungen der Schulhygiene. —

Die Leitung des Unternehmens hat Herr Direktor Dr. J. Wychgram in Leipzig übernommen, der auch für die weitere Gewinnung tüchtiger Herausgeber Sorge tragen wird.

Bielefeld und Leipzig, Januar 1891.

Velhagen & Klasing
Verlagsbuchhandlung.

---

## Inhaltsverzeichnis.

**Klopstocks** Leben und Werke, herausgegeben von Oberlehrer Dr. Heinemann. — **Wielands** Leben und Werke, herausgegeben von Dr. R. Boxberger. Preis 50 Pf.
**Körner**, Zriny, herausgegeben von Oberlehrer Dr. Carel. Preis 50 Pf.
**Lessing**, Laokoon, herausgegeben von Direktor Professor Dr. A. Thorbecke. Mit Abbildung. Pre[illegible]
— Emilia Galotti, herausg. von Dir. Prof. Dr. A. Thorbecke. Pre[illegible]
— Minna von Barnhelm, herausgegeben von Direktor Professor Thorbecke. Pre[illegible]
— Ausgewählte Prosa (kleinere Schriften), herausgegeben von Dr. F. I. Bändchen. Pre[illegible]
— — Dasselbe. II. Bändchen. Pre[illegible]
— Hamburgische Dramaturgie, herausgegeben von Oberlehrer Dr. Ot[illegible] Pre[illegible]
**Lessings** Leben und Werke, herausgegeben von Oberlehrer Dr. [illegible]horn. — **Herders** Leben und Werke, herausgegeben von Direkt[illegible] Franz. Pre[illegible]
**Luther**, Auswahl kleinerer Prosaschriften, herausgegeben von G. Sch[illegible] Preis 60 Pf.
**Nibelungenlied**, im Auszuge. Übersetzt und herausgegeben von Gymnasialdirektor Dr. G. Legerlotz. Preis 80 Pf.
**Prosa**, Deutsche. I. Rednerische Prosa. Ausgewählt und herausgegeben von Direktor Dr. J. Wychgram. Preis 75 Pf.
**Sammlung** deutscher Gedichte für Schulen, herausgegeben von Dr. O. Lyon. Preis 2 M. 20 Pf.
**Schiller**, Braut von Messina, herausg. von Dir. Dr. R. Franz. Preis 60 Pf.
— Demetrius, herausgegeben von Oberl. Dr. H. Löschhorn. Preis 50 Pf.
— Don Carlos, herausgegeben von Direktor Dr. R. Franz. Preis 75 Pf.
— Jungfrau von Orleans, herausgegeben von Direktor Dr. J. Wychgram. Preis 60 Pf.
— Maria Stuart, herausg. v. Oberschulrat Prof. Dr. E. Rauch. Preis 60 Pf.
— Tell, herausgegeben von Direktor Professor Dr. A. Thorbecke. Mit Übersichtskarte. Preis 60 Pf.
— Über naive und sentimentalische Dichtung, herausgegeben von Dr. F. Violet. Preis 60 Pf.
— Wallenstein. In 2 Bändchen. Herausgegeben von Oberlehrer Dr. E. Michaëlis. I. Teil. Preis 60 Pf.
— — Dasselbe. II. Teil. Preis 60 Pf.
— Gedichte, herausgegeben von Oberl. Dr. H. Löschhorn. Preis 80 Pf.
— Historische Prosa. I. Abfall der Niederlande, herausgegeben von Dr. F. Violet. Im Druck.
— Kleine philosophische Schriften, herausgegeben von Professor Dr. Imelmann. Preis 60 Pf.
**Schillers** Leben und Werke, herausg. von Oberlehrer Dr. Lyon. Preis 60 Pf.
**Shakespeare**, Richard II., herausgegeben von Oberschulrat Dr. E. von Sallwürk. Preis 50 Pf.
— Julius Cäsar, herausgegeben von Dr. E. von Sallwürk. Preis 50 Pf.
— Heinrich IV., herausgegeben von Oberschulrat Dr. E. von Sallwürk. I. Teil. Preis 50 Pf.
— — Dasselbe. II. Teil. Preis 50 Pf.
**Volkslied**, das deutsche, herausg. von Direktor Dr. Matthias. Preis 75 Pf.
**Walther** von der Vogelweide und andere Lyriker des Mittelalters. Übertragen und herausgegeben von Direktor Dr. Gustav Legerlotz. Preis 90 Pf.
**Wielands** Leben und Werke, herausgegeben von Dr. R. Boxberger. — **Klopstocks** Leben und Werke, herausgegeben von Oberlehrer Dr. Heinemann. Preis 50 Pf.
**Wychgram, Dr. J.**, Hilfsbuch für den Unterricht in der deutschen Litteraturgeschichte. Im Druck.

(Die Sammlung wird fortgesetzt.)

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld